CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

564

junio 1997

DOSSIER

El libro español

César Antonio Molina

El exilio de la verdad

Edelberto Torres-Rivas

La paz en Guatemala y El Salvador

Notas sobre Luis Rosales, Antonio Muñoz Molina, Gabriel García Márquez, Fernando Savater y Rafael Lapesa

Entrevistas a Jorge Luis Borges, Vicente Rojo y Fernando R. Lafuente

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfonos: 583 83 99 - 583 84 00 / 01 / 02
Fax: 583 83 10 / 11 / 13

IMPRIME: Impresos y Revistas, S.A. (IMPRESA)
Herreros, 42. Polígono Los Ángeles. GETAFE (Madrid)

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-97-001-1

No se mantiene correspondencia sobre trabajos no solicitados

564 ÍNDICE

DOSSIER
El libro español

CALLEJERO

BIBLIOTECA

DOSSIER
El libro español

Coordinador: Carlos Alfieri



Entre los re=
medios q̃ dõ fray Bartolomé delas casas:
obispo d̃la ciudad real de Chiapa: refirio
por mandado del Emperador rey nr̃o se-
ñor: enlos ayuntamiētos q̃ mãdo hazer su
magestad de perlados y letrados y perso
nas grãdes en Valladolid el año de mill y
quinientos y quarēta y dos: para reforma
ciō delas Indias. El octauo en ordē es el
siguiēte. Dōde se asignā veynte razones:
por las q̃les prueua no deuerse dar los in
dios alos Españoles en encomiēda: ni en
feudo: ni en vassallaje: ni d̃ otra manera al
gũa. Si su magestad como dessea quiere li
brarlos de la tyrania y perdiciō q̃ padecē
como dela boca delos dragones: y q̃ total
mēte no los cōsumā y matē y q̃de vazio to
do aq̃l orbe d̃ sus tã infinitos naturales ha
bitadores como estaua y lo vimos poblado

Portada de Bartolomé de las Casas, *Entre los remedios* (...) (Sevilla, Jácome Cromberger, 1552)

Entrevista con Fernando R. Lafuente*

–¿Podría describrir sucintamente la política del libro que se plantea en su gestión y en qué se diferencia de la del anterior gobierno?

–La principal política del libro que nos planteamos desde la Secretaría de Estado de Cultura es, en primer lugar, cambiar de manera radical los acercamientos llevados a cabo en torno al libro, que se han basado en la «tradicional» campaña de lectura y en actos e iniciativas de distinto tipo. Con todas las campañas de lectura que se han realizado, la mayor parte buenas y serias desde el punto de vista del diseño y de la cuestión publicitaria, hemos alcanzado –y me permito emular a Groucho Marx– las más altas cotas del más bajo índice de lectura de la Unión Europea. Esto nos obliga a una reflexión seria, compleja y rigurosa, porque ya no se trata de seguir gastando cifras millonarias en campañas de lectura sino en acometer algo que es vertebral para la modernización de nuestro país, como es elevar el índice de lectura de los españoles.

–Sería conveniente subrayar que ese bajo índice de lectura no es un fenómeno de los últimos años sino que viene de mucho más atrás.

–Lo que pasa es que no había habido, a lo largo del siglo, tanto dinero para la cultura como en los últimos años. Eso es lo que nos debe hacer reflexionar. Nuestra política se puede resumir en una frase: «Hoy la sensatez es revolucionaria en España». Hay que ir a lo sensato, al principio de las cosas, hay que empezar la casa por los cimientos. No debemos continuar una política de actos brillantes pero efímeros, muy vistosa de cara a la galería pero de resultados bastante preocupantes, como acabo de indicar. Seguir esa línea nos asemejaría, apelando a un dicho popular, a los hijos de Don Pepito, que iban descalzos y con corbata.

¿Cómo se puede acometer todo esto de una manera sensata? Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que la lectura no es un hecho que se adquiera por arte de birlibirloque ni de repente, por el toque mágico de un hada milagrosa. La cultura, como bien decía Federico García Lorca, es como el deporte: requiere un entrenamiento. Y la lectura, que es el eje

** Director General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Educación y Cultura.*

de esa formación cultural, es un hábito que debe adquirirse en tres ámbitos fundamentales de la educación de cualquier persona: la escuela, la biblioteca y la familia. Por lo tanto, cualquier política de elevación o promoción de la lectura tiene que pasar inevitablemente por esos sectores. Hoy, a finales del siglo XX, nos encontramos con que en España no se ha diseñado todavía un modelo de biblioteca escolar. Suelen existir, sí, en las escuelas, habitaciones con libros, pero cualquiera sabe que eso no es una biblioteca. Una biblioteca requiere un sistema, una persona encargada de ella que asesora, adecua, enseña, dirige y orienta a los alumnos en la lectura y en su formación, y no sólo a los alumnos que van a estudiar literatura o humanidades, sino a todos. Un estudiante de Ciencias Físicas puede ser un lector enamorado de Stevenson, Conrad, Baroja, London, Vargas Llosa o García Márquez, por ejemplo. La lectura, como la cultura, no se improvisa, es un hábito que se debe crear desde el principio. Todos los proyectos de modernización de la sociedad española, desde comienzos de siglo hasta ahora, tuvieron como emblema los índices de lectura. La verdad es que el momento más espléndido transcurrió durante la Segunda República, con las Misiones Pedagógicas de Cossío. Todo eso termina, lamentablemente, con la Guerra Civil. Creo que ahora estamos en un momento en que se puede relacionar educación y cultura; la fusión de los ministerios de ambas áreas no hace más que ponerlo de manifiesto. Esta relación, por ejemplo en el caso de la creación de las bibliotecas escolares, verdadero punto clave de cualquier proceso de modernización cultural español, sorprendentemente no se había planteado más que de manera efímera.

Además, vayamos por partes. Hay un estudio interesante –y reciente: me parece que data de noviembre de 1996– que hizo la Universidad de Valencia, en colaboración con la Editorial SM, sobre los índices de lectura de los niños de siete a catorce años, gracias al cual se rompe otro tópico. Resulta que los niños españoles leen bastante. Entonces, ¿cuándo se produce esa ruptura en el hábito de lectura de los niños? En la secundaria, entre los adolescentes, cuando el niño o la niña de trece o catorce años llega y ha leído los cuentos, y se ha divertido, y se encuentra con que en la mayor parte de las escuelas públicas, sobre todo, no existe esa siguiente orientación, se carece de verdaderas bibliotecas que serían decisivas en la consolidación de un lector. Porque cuando uno descubre el placer de la lectura se queda enganchado para siempre. Bien, es en este terreno donde queremos centrar nuestro trabajo; ése es el auténtico cambio radical. No se trata de medidas de gran espectacularidad; un cambio radical es volver un poco a la raíz. Es descubrir que no habrá mayores índices de lectura en España mientras ese trabajo arduo, laborioso, difícil, oculto, no se enfrente. Como yo soy un profesor fundamentalmente formado en las bibliotecas y en los archivos a lo largo de toda

mi vida, me pareció que valía la pena dedicarme a este proyecto, que es ambicioso aunque no sea espectacular.

–Para usted no existen hoy las bibliotecas escolares en el pleno sentido de su función.

–No existe un modelo de biblioteca escolar. Existen esfuerzos, y reconocidos, existen bibliotecas, pero lo que todavía la Administración española no le había dado a la sociedad es un modelo de biblioteca. Creo que éste es el gran cambio que nos planteamos para la promoción de la lectura, que beneficiará primero, sin duda, a los ciudadanos; segundo, a la cultura, pero también, por qué no decirlo, a toda la industria editorial y a los autores españoles.

–El eje de su propuesta sería, entonces, la creación de un modelo de biblioteca escolar, tanto para la educación primaria como para la secundaria.

–Esencialmente para la secundaria. Es preciso hacer un análisis de la situación, luego un diagnóstico y después empezar a aplicar las soluciones. Durante los meses que llevo en mi cargo la tarea central ha sido ver la situación y verificar sobre el terreno toda la información que ya poseía, pues el libro ha sido prácticamente mi vida, incluso por antecedentes familiares. En España, aplicando simplemente lo obvio, se pueden producir unas transformaciones verdaderamente importantes, porque esto es lo que ha funcionado en los países de la Unión Europea que hoy presentan unos elevados índices de lectura. Aquí se habían olvidado estos caminos obvios, quizá por aferrarse a un concepto demasiado verbenero de la cultura y por dejar de lado lo básico. Por eso insisto en que el auténtico cambio parte de darle la vuelta radicalmente a ese concepto; todo lo demás vendrá por añadidura, mediante un cúmulo de medidas que además están obligadas por la propia práctica diaria de nuestro trabajo.

–¿Se fomentarán las bibliotecas públicas? ¿Habrá un rediseño de ellas así como se piensa hacerlo con las escolares?

–Es bueno recordar que lo público cuenta hoy en España con tres niveles: 1) Administración central; 2) Administraciones autonómicas; 3) Administraciones municipales. Existen más de 3.300 bibliotecas públicas en todo el país, la mayor parte de las cuales son municipales. Después están las bibliotecas autonómicas y las que podrían llamarse bibliotecas públicas propiamente dichas. Lo que le corresponde a la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas son las 52 bibliotecas públicas del Estado, pero 51 de ellas tienen transferida la gestión –no la titularidad– a las Comunidades Autónomas correspondientes. Esto significa que a nosotros nos toca el capítulo de inversiones, construcción de nuevos edificios, etc.; la compra de libros está dividida entre las Administraciones central y autonómicas. En este sector se ha hecho mucho y hay mucho más por hacer, sobre todo, también, en cuanto a cambio de con-

ceptos. Nosotros, a pesar de la moda reinante en los últimos tiempos, en ciertos países, de construir algunas bibliotecas faraónicas, estamos de acuerdo con la tendencia a utilizar espacios más modestos pero útiles, que no espanten a la población por su gigantismo y que formen parte también, como patrimonio histórico, del propio conjunto urbano. Es decir que una de las políticas que se van a llevar a cabo desde la Dirección General de Bibliotecas es la recuperación del patrimonio histórico para la construcción de bibliotecas. No «espacios de diseño» sino edificios reciclados. Habrá que construir nuevas bibliotecas y también reconstruir antiguas. Y esta política vale también para los archivos. ¿Por qué esta opción? Porque España no se puede permitir el lujo de olvidar la gran riqueza de su patrimonio sino que debe tratar de recuperarlo, reconvertirlo en algo vivo, y hoy no hay nada más vivo que una biblioteca. Actualmente se utilizan bastante para el estudio, no para la lectura pura y dura, quizá por esa ausencia, de la que hablaba antes, de bibliotecas escolares específicas. De lo que se trata es de convertir la biblioteca en un centro vivo de cultura en el que el libro ocupe el lugar central, como ha sucedido en Europa desde hace dos mil años, pero sin excluir otros soportes o modalidades de lectura. Y no me refiero solamente al soporte electrónico; también a periódicos, revistas, vídeos, que tienen que formar parte del entramado de una biblioteca. Por un lado hay que desacralizar el libro, quitarle ese carácter de oráculo misterioso; por otro hay que transformar la biblioteca en un lugar ameno, en donde el ciudadano sienta que se le brinda un servicio personal.

–Usted aludió a la promoción del libro a través de la familia. ¿Cómo se traducirá esta intención en hechos?

–En numerosos coloquios se me ha planteado la necesidad de muchos padres de contar con recomendaciones de lectura para sus hijos. A mí me interesa mucho, como ya he dicho, dedicar una mayor atención a la literatura infantil y juvenil, un sector en el que España, por cierto, destaca por su espléndida producción editorial. Obviamente, porque es la base para la formación de futuros lectores y ha estado muy abandonada. Por ejemplo, sería muy importante dar una mayor presencia en los medios de comunicación, en los suplementos culturales, que hoy cumplen un papel esencial como transmisores de cultura, en las revistas, al libro infantil y juvenil. Vamos a organizar, a través de la red de bibliotecas públicas, cursos y seminarios para los padres, por supuesto gratuitos, en los que recibirán una serie de orientaciones para que sugieran a sus hijos una suerte de programa de lecturas que puede ir creándoles ese hábito y esa necesidad.

–Con respecto a las bibliotecas propiamente comunitarias o municipales, ¿habrá algún tipo de apoyo por parte de la Dirección General de Bibliotecas?

–No, en absoluto, salvo, aquí también, aplicar muchas dosis de sentido común. Hemos comprobado que en los últimos años había existido un divorcio absoluto entre las comunidades autónomas y la Dirección General de Bibliotecas; y más aún: la propia Biblioteca Nacional y la Red de Bibliotecas Públicas del Estado utilizaban diferentes sistemas de informatización.

Después de muchos años de incomunicación, en octubre pasado hicimos la primera reunión entre todos los responsables bibliotecarios de las Comunidades Autónomas y de la Federación de Municipios con la Dirección General para ponernos de acuerdo y coordinarnos en una misma red. Una de las metas, por ejemplo, es crear una tarjeta de préstamo interbibliotecario, que no existe y es otra cosa obvia. Hoy hay que hacerse un carnet para cada biblioteca a la que uno quiera acceder. Con la tarjeta que propugnamos se podrán consultar libros de la Biblioteca Nacional tanto como de una de Barcelona o de Badajoz. Y aspiramos incluso a conectar nuestra red con toda la Unión Europea. Hoy, al filo del siglo XXI, estas cosas son elementales, pero no estaban hechas. Por eso nos proponemos encarar las tareas vertebrales, que a veces no son las más agradables para otorgar brillantez a una gestión, porque carecen de oropeles, pero son las que cimentan de verdad la modernización de España.

–¿Cuál es la relación entre la cifra global de bibliotecas públicas de que dispone España –más de 3.300– y la cantidad de habitantes? ¿Existe mucha diferencia con respecto al índice bibliotecas/población de otros países europeos?

–Estamos muy por debajo de los índices de la Unión Europea, aunque la situación ha mejorado en los últimos años.

–¿Qué opina de la salud actual de la industria editorial española?

–Que es espléndida. Hay un dato muy importante: es la única industria cultural española que exporta un volumen ciertamente apreciable y que tiene un saldo favorable en la balanza comercial. Esto habla por sí solo de la solidez de nuestra industria editorial. Es, por supuesto, una solidez que hay que cuidar, incentivar, promocionar y fomentar. Pero hay que cambiar esa visión de que el Padre Estado ayuda para que la industria sobreviva; yo creo que es todo lo contrario: el Estado debe decirle: «Lo que ustedes hacen me interesa muchísimo y nosotros colaboraremos para que sean cada vez más fuertes».

–Habla usted de la excelente salud de la industria editorial española. Sin embargo, a menudo muchos editores se quejan y describen una situación al borde del abismo. ¿Cómo explica esta contradicción?

–Pues a través de números. De todos modos no hay que ser triunfalista; un negocio cultural siempre tiene sus riesgos y sería bastante ligero dejarlos de lado. Pero no se puede negar que con todos sus problemas

–que son comunes a cualquier gran industria, y la del libro lo es hoy en España– el sector presenta unos buenos números. Hablamos de una industria que ha editado 52.000 títulos en 1995 (último año del que disponemos de estadísticas completas) y que ha facturado ese año más de 360.000 millones de pesetas, con una tirada total de 208.567.000 libros y una tirada media de 4.016 ejemplares. Estos datos la colocan en la quinta posición en el orden mundial y en la tercera en Europa. Existen en España 588 empresas editoriales; de ellas, 24 facturan más de 3.000 millones de pesetas cada una, mientras 345 se consideran pequeñas, con menos de 100 millones anuales de facturación. Las veinticuatro empresas mayores han facturado 235.460 millones de pesetas, un 62,6 por ciento del total.

–De la facturación total, ¿cuánto corresponde a la exportación?

–En 1995 se exportaron libros por un valor cercano a los 50.000 millones de pesetas. Y más de la mitad de esa suma proviene de Iberoamérica.

–¿En qué país latinoamericano ha crecido más la venta de libros españoles?

–Sorprendentemente, en Brasil. Esto se ve favorecido por la existencia de Mercosur, el mercado común sudamericano, que está funcionando muy bien. Es clave para el desarrollo de los países que lo integran y conlleva ese acercamiento a la cultura en español, que es a la cultura argentina, a la cultura uruguaya. Y claro, la gran salida para el libro español, o para el libro en español, como prefiero llamarlo, es Iberoamérica. Ahora la cuestión más importante es hacer que ese viaje sea de ida y vuelta, es decir, que también la producción cultural iberoamericana llegue a España, como llegaba en las tres primeras décadas del siglo. Entonces era común que autores como Unamuno, Ortega o Pérez de Ayala publicaran regularmente artículos, por ejemplo, en el diario *La Nación*, de Buenos Aires, y que Enrique Larreta o el propio Borges lo hiciesen en España. Eso es un hecho que hay que recuperar, tanto desde el punto de vista del periodismo como de la edición, y es uno de los retos más importantes que, por lo menos yo, creo que debemos asumir desde la propia Dirección General del Libro.

–¿No le parece una paradoja fascinante que España, que tiene uno de los índices de lectura más bajos de Europa, edite 52.000 títulos al año?

–Decía Bergamín, maravillosamente, que la paradoja es el paracaídas del pensamiento. En fin, esta gran multiplicidad de títulos se explica por las bajas tiradas de la mayoría de ellos. En los principales países europeos la tirada media es superior y el volumen de títulos no es tan abierto. De todas formas es notable que un lector español tenga hoy en sus manos la oferta de 170.000 títulos vivos, es decir que en librerías, en el mercado, se pueden conseguir 170.000 libros diferentes. Además, debemos ver con atención lo que ha pasado a lo largo del último año y lo

que está pasando en éste, porque me da la impresión de que hay un cambio de tendencia, que los jóvenes, por ejemplo, empiezan a leer más, que se registra un cierto auge de la novela, impulsado en gran parte por la lectura de las mujeres.

–En verdad, si se observa en el metro o en el autobús a los pasajeros que leen libros, se puede comprobar que la mayoría son mujeres. Es un fenómeno curioso que se ha dado en estos últimos años.

–Sin duda, las mujeres leen hoy mucho más que antes. Luego hay otro hecho llamativo: el cine vuelve a nutrirse de grandes novelas del siglo pasado o de principios de éste, de novelistas como Jane Austen o Henry James, que a veces dan como resultado magníficas películas. Lo cierto es que si se acometen determinadas políticas, insisto, con cordura y sensatez, nos podemos llevar de aquí a pocos años unas sorpresas muy gratas en cuanto al aumento del índice de lectura. Hay que abrir otra vez el cajón del sentido común –y creo que las editoriales ya están en ello– e institucionalizar una práctica de lo más normal en Estados Unidos e Inglaterra, que es la de sacar una primera edición de una obra en tapa dura o formato grande, e inmediatamente después las ediciones de bolsillo, que multiplican de forma notoria las tiradas de un mismo título. Las editoriales, como no puede ser de otra manera, están preocupadas en estructurar un buen catálogo y muchas de ellas dedican una atención preferente a las ediciones de bolsillo, baratas, que pueden revolucionar el tradicional escenario del libro español.

–Las colecciones de bolsillo son numerosas en España desde hace bastante tiempo.

–Sí, son numerosas y muy buenas además, con unos títulos y unos autores de primera. Hoy el lector español tiene una oferta editorial sumamente decorosa. Quizás habría que cubrir un poco más, y sobre esto estamos elaborando un gran proyecto, la cuestión de los clásicos, españoles y del resto del mundo. Al margen de esto, quisiera referirme a que las tres naciones que están por delante en la industria editorial de la Unión Europea –Gran Bretaña, Alemania y España– son naciones con lenguas en expansión. En el caso de Gran Bretaña, con el inglés, es obvio, por su enorme mercado específico (Gran Bretaña, Estados Unidos, Canadá, Australia, etc.) y por toda la gente que maneja esta lengua en el mundo; la potencia y la excelencia de la industria editorial alemana no hace más que crecer, porque además de contar con un mercado propio importante, con fuerte capacidad adquisitiva y alto índice de lectura, el alemán está recobrando su influencia en los países de Europa central (no olvidemos que Kafka, judío nacido en Praga, escribía en alemán). En cuanto a España, su destino natural es Iberoamérica. En la medida en que los procesos de consolidación económica de los países iberoamericanos vayan adelante, como ocurrió con los procesos de democratización,

esa región del mundo está llamada a ser una potencia industrial y cultural verdaderamente imponente. Querría señalar que España debería tener puentes de colaboración antes que de competencia con ella.

–¿Se proyecta alguna política especial con respecto a América Latina en el marco de la Dirección General del Libro?

–A nosotros nos compete sobre todo la promoción. Antes que nada quiero decir que, en lo personal, por ser profesor de literatura hispanoamericana, de historia intelectual sobre todo, por haber sido director del Instituto de Cooperación Iberoamericana en Buenos Aires, por haber vivido allá, me siento muy próximo a Iberoamérica. Por otra parte, es obvio que la relación entre España e Iberoamérica ha sido tradicionalmente intensa, y en el ámbito de la industria editorial esto es notorio. Toda la presencia de España en el mundo viene dada por la proyección de la lengua española, es decir de la cultura en español, y es un hecho que debe consolidarse en absoluta cooperación con todos los países iberoamericanos que están también por la labor. España quizá no sea relevante, a escala mundial, en la industria pesada o en la electrónica, por ejemplo, pero es un país culturalmente potente –más allá de sus bajos índices de lectura– gracias a Iberoamérica. Entonces, lo que hay que establecer inmediatamente son unas políticas claras con las editoriales y de apoyo a autores españoles e iberoamericanos, reforzar ese espacio común del que formamos parte. Mario Vargas Llosa lo ha repetido muchas veces, y es un experto conocedor del barroco español y de Cervantes. Borges citaba a menudo a autores españoles, sobre todo del Siglo de Oro. Cuando un argentino estudia a Quevedo, o a Cervantes, o a Góngora, o a Gracián, lo estudia prácticamente como a un autor propio, porque se trata de escritores de su propia lengua, no es ya exclusivamente la lengua de un español. Ya he dicho que en las tres primeras décadas de este siglo el intercambio cultural entre España e Iberoamérica se puso especialmente de manifiesto. La primera reseña de *Fervor de Buenos Aires,* de Borges, se publica en la *Revista de Occidente* y la hace Ramón Gómez de la Serna. El mexicano Jaime Torres Bodet está escribiendo, al mismo tiempo, en España, las primeras reseñas de los libros de la generación del 27, acerca de los cuales también aparecen comentarios, por ejemplo, en la revista argentina *Nosotros* y en la mexicana *Contemporáneos.* Buena parte de los catálogos de las editoriales españolas de aquella época, yo lo he estudiado, están plagados de escritores hispanoamericanos. Todo esto se rompe por la propia anomalía de la dictadura en España y por las que se sucedieron en Iberoamérica. Creo que ahora es el momento adecuado para recuperar ese espacio común; para ir a cosas concretas, vamos a establecer un plan de actuación junto con las editoriales españolas que tienen intereses en Iberoamérica para llevar allí a escritores españoles y traer a los hispanoamericanos aquí. Hay muchísi-

mas actividades de difusión que se pueden hacer para que eso que se ha dicho tantas veces, que parece ya la milonga del puente cultural, sea verdaderamente una realidad tangible, con números, con hechos y con auténtica repercusión. Lo importante es coordinar un plan de actuación realista y efectivo. Y hay otra cuestión estrechamente relacionada con este tema que querría tocar, y es la dispersión que ha caracterizado la acción cultural exterior de España, es decir, cómo cada Ministerio iba por su cuenta, y eso lo he sufrido directamente yo durante mi estancia en Buenos Aires, cuando estaba al frente del ICI. Relaciones Exteriores por un lado, Cultura por otro, e incluso otros entes del Estado. Ahora hemos creado una comisión integrada por todos los que tenemos responsabilidades en el exterior para coordinar nuestra actuación, para que no se produzcan hechos aislados y pequeños, para evitar las incoherencias que abundaron en los últimos años, como el caso de viajes de escritores españoles a países iberoamericanos en los que no habían sido editados sus libros.

–Usted calificó de espléndido el estado de salud de la industria editorial española. ¿No ocurrirá que eso es verdad para cinco o seis poderosísimos grupos y no lo es para el conjunto de medianas y pequeñas editoriales?

–Bueno, es cierto que hay unos seis o siete grandes grupos editoriales que concentran la mayor parte de las ventas: el 53,7 por ciento de la producción privada fue editado por el 7 por ciento de las empresas. Ahora bien, la concentración de la industria editorial en grupos cada vez más fuertes y menos numerosos que van ganando crecientes cuotas de mercado es una tendencia que se registra en todo el mundo, no sólo en España, y tiene sus aspectos positivos. En primer lugar para la consolidación económica de las empresas y el consiguiente aumento del volumen de negocio. Esto permite, por ejemplo, que a veces nos movamos en unas cifras de contratación muy altas de obras de grandes autores. Otro fenómeno benéfico es que hoy la oferta editorial está muy abierta a la publicación de cualquier libro; nunca se editó a tantos escritores jóvenes como ahora, resulta impresionante. Esto constituye un factor de modernización y de libertad muy importante.

–Este proceso de concentración, de absorción de las editoriales pequeñas y medianas por las grandes, ¿no puede entrañar un peligro de monopolización de los medios de expresión culturales?

–La clave, para mí, y opino fundamentalmente desde la responsabilidad cultural que me atañe, está en formar ciudadanos libres y críticos. Creo que en cuanto al proceso de concentración de la industria editorial, donde tenemos que enfocar nuestra atención es en si eso menoscaba o no la oferta editorial, es decir, la riqueza editorial.

–Lo importante es que se mantenga la pluralidad.

–Exactamente. La pluralidad sobre todo. La palabra clave en cultura es pluralidad, cualquier tipo de dirigismo cultural, además de inútil, es nefasto. Si la concentración significa un paulatino abandono de aventuras editoriales que a la larga tienen una repercusión trascendental en la vida cultural de los ciudadanos, pues sería una mala noticia. Pero si, como está pasando en España, se conservan el espíritu y la línea de las diferentes editoriales, más o menos pequeñas, que han sido integradas en grandes grupos –casos como los de Tusquets, Mario Muchnik, Siruela, entre otros–, me parece estupendo, porque eso les garantiza libertad y solvencia económica. Y al lado siempre existirá, y deseo que exista porque es consustancial a la edición, ese editor pequeño que encuentra su sector y puede deslumbrarnos con grandes hallazgos literarios. Hace un tiempo, en el programa televisivo de Fernando Sánchez Dragó *Negro sobre blanco,* junto a Imelda Navajo, directora de un gran grupo editorial como es Planeta, estaba Jesús Munárriz, el pequeño editor de Hiperión, especializado en poesía. Me pareció todo un símbolo de cómo, en el mundo del libro, existen vías complementarias. Como decía Antonio Machado, «no busques tu contrario, busca tu complementario». Otra cuestión es que se enriquezca el patrimonio bibliográfico español. Nosotros tenemos un programa de fomento de la edición de determinadas obras que pudieron ser de interés cultural pero que quizá tienen una difícil comercialización. Se trata de ayudas a las casas editoriales que afronten ese riesgo; no simplemente en forma de apoyo económico para la edición sino con la compra de parte de la misma para las bibliotecas públicas. Así se cierra un poco el círculo: en el fondo, es dinero de los ciudadanos que vuelve a los ciudadanos traducido en un libro de interés que de otra forma nunca se habría editado.

–Frecuentemente las editoriales privadas se han quejado de la enorme cantidad de libros que publica el Estado en sus distintos ámbitos, que van desde los ministerios hasta las universidades, pasando por gobiernos autonómicos, municipales, etc. Sobre esos 52.000 títulos editados en España en 1995, ¿cuál era el porcentaje de los del Estado?

–A la edición institucional oficial pertenecía un 16,8 por ciento, la producción de libros por editoriales privadas era de un 73,96 por ciento, la de instituciones privadas sin ánimo de lucro un 4,71 por ciento y la de autores que hacían su propia edición significaba un 4,51 por ciento del total.

–Los editores privados dicen que ese importante volumen de edición oficial constituye una competencia desleal y un derroche del dinero de los ciudadanos. ¿La actual política en la materia apunta a una reducción drástica de la producción de libros por parte del Estado?

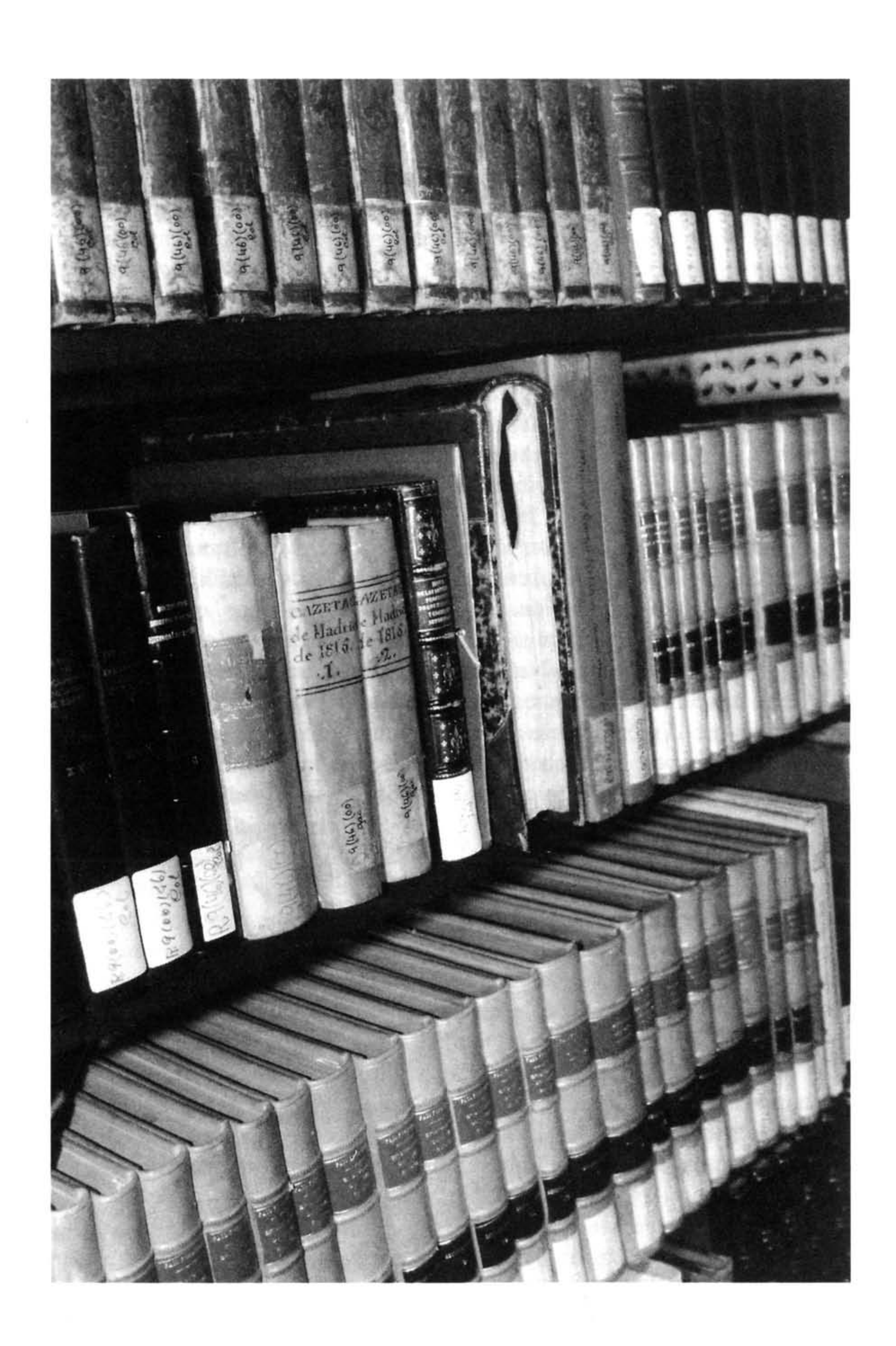
–Hace poco les comentaba, un poco en broma, a un grupo de editores y libreros que me planteaban esa queja: «Os advierto que ni siquiera es

una competencia desleal, porque ni se distribuyen esos libros». Se trata de algo peor: es un dislate. A lo largo de los últimos años más de 50.000 millones de pesetas se gastaron en edición pública; es dinero de todos los españoles. Nosotros dijimos desde el primer momento que había que reducir, sin contemplaciones, la edición institucional. Cuando tengamos las cifras completas de 1996 se va a notar una reducción importante, que será mucho mayor en 1997. Es otra cuestión de sentido común. Los almacenes están llenos de libros de edición estatal que no cumplen ninguna función. Incluso lo corroboraba el verano pasado, en el curso de edición que hicimos en la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander, el ex ministro de Cultura Jorge Semprún. Lo admitió públicamente. Esta es otra de las cosas obvias que había que hacer y que nunca se hizo. Por supuesto que el Estado, la Administración, tiene la responsabilidad de editar, sobre todo lo que es información para los ciudadanos, y también otro tipo de textos. Pero no la inmensa cantidad de libros absolutamente innecesarios, muchos de ellos de un lujo sorprendente, que fue característica de los últimos años. Acabaremos con eso. La edición institucional va a ser radicalmente reducida.

–*¿Esta reducción afectará a las ediciones universitarias o ése es un ámbito en cierto modo ajeno a las otras esferas del Estado?*

–El de las universidades es un ámbito distinto, en efecto. Nosotros marcamos las directrices de edición institucional y recomendamos su aplicación. Pero en los sectores en los que tenemos una responsabilidad directa las cumpliremos con una escrupulosidad espeluznante.

Carlos Alfieri


GAZETA
de Madrid
de 1816.
.1.
de 1816
.2.

No tener miedo a la concentración

La industria editorial española atraviesa un momento de buena salud, porque hay mucho camino por delante. Si ya hubiéramos recorrido un largo camino ese estado de salud merecería el calificativo de mediocre, pero creo que los grandes retos de la edición literaria en español están por venir.

Se han hecho muchísimas cosas en el pasado de las que se pueden extraer enseñanzas imprescindibles para el futuro. Pienso que tiene que producirse un renacimiento del interés global por la literatura en nuestra lengua y en ese sentido creo firmemente en las posibilidades de unificar, desde el punto de vista editorial y comercial, el mercado común del español. Nuestro universo editorial no será nada si no hacemos realidad el hecho de que somos una sola lengua y si no tomamos conciencia de que los lectores de cualquier confín de esa lengua son lectores potenciales de todo lo que se cree en ella, sobre todo en el ámbito de la ficción. Ocurrió algo parecido en los años 60/70 con el famoso *boom,* y no tiene por qué pasar algo distinto ahora, si nos empeñamos en esa dirección. Creo que ya es hora de que los poderes culturales, políticos, económicos y en particular, editoriales, sean conscientes de esa posibilidad, que se da una o dos veces cada siglo; estamos en lo que García Márquez habría llamado una segunda oportunidad sobre la tierra. Me parece un desastre que los autores que se expresan en español no estén debidamente comunicados, pese a los fantásticos medios de que hoy disponemos. Si logramos que a través de ellos se proporcione una información instantánea de lo que ocurre en cada uno de los sectores en que se escribe en nuestra lengua habremos ganado una batalla fundamental para favorecer la viabilidad de cualquier proyecto editorial. La fragmentación actual no ayuda a divulgar lo que hacemos y repercute negativamente en el aspecto comercial.

Por otra parte creo que traducimos en exceso a escritores extranjeros, lo que no guarda relación con lo que sucede actualmente en las editoriales de otros países. Los ingleses traducen menos, los alemanes traducen menos y los italianos siguen cada vez más esa tendencia. En cambio nosotros continuamos traduciendo demasiado y muchas veces a riesgo de perturbar la salida de libros que a lo mejor tendrían interés.

Nuestro propósito de ser cada día más globales está cimentado en hechos: en este momento somos –me refiero al Grupo Santillana, no sólo a Alfaguara– la editorial más implantada en todo el mundo de habla hispana, con empresas en catorce países, pero esto no es un mérito especial, es el resultado natural de un largo proceso de trabajo. Practicamos una estrategia mixta, que combina la producción en el exterior de los libros de tiradas altas con la exportación directa desde España en los casos de tiradas bajas, y estamos bastante satisfechos con esta política ambivalente. A veces las cosas resultan complicadas porque los españoles y los latinoamericanos hemos hecho todo lo posible por alimentar nuestros prejuicios mutuos; pienso que en el tema de los prejuicios nosotros tenemos más culpa que los latinoamericanos. Hemos tratado de imponer más cosas. Por ejemplo, a nosotros nos preocupa mucho cómo debemos llamar a nuestro idioma común, si español o castellano, y somos capaces de perder toda una mañana discutiéndolo aquí en Madrid, hasta que llegan los latinoamericanos y dicen que no importa, que da igual la denominación, de modo que el prejuicio está en nosotros porque tenemos más culpa, y como tenemos ese sentimiento de culpa somos más atolondrados al tratar de superarlo. Lo cierto es que hemos progresado mucho y ahora podemos abordar proyectos comunes con los latinoamericanos que antes era imposible pensar. De hecho, muchas iniciativas parten de ellos, como el *periolibro* que publica *ABC* en España, que es una idea excelente del Fondo de Cultura Económica de México.

La editorial que dirijo está en pleno crecimiento y esa circunstancia fomenta a menudo la difusión de rumores sobre supuestos anticipos multimillonarios que pagamos a todos los escritores que queremos captar. No somos los más locos del mercado ni mucho menos; se nos atribuye eso porque hemos contratado a autores importantes, pero todos los anticipos grandes que hemos pagado siempre nos han resultado rentables. Por ejemplo, todo lo que se ha fantaseado y criticado acerca del contrato con Mario Vargas Llosa deja de lado muchas veces que se trata, junto con García Márquez, del autor más global de la lengua española y que el anticipo que pagamos es por sus derechos en todo el ámbito de nuestro idioma, lo que cambia bastante las cosas. Su último libro, *Los cuadernos de don Rigoberto,* que sacamos recientemente, lo estamos vendiendo al mismo tiempo en todo el mundo hispanoparlante.

En España tenemos la tendencia a no pensar en el porvenir de las cosas sino en su tradición. Cuando una editorial como Planeta aborda la posibilidad de tener otros sellos que están funcionando, la gente se asusta, como se asustaría si lo hiciéramos nosotros. Pero hace casi veinte años el Grupo Santillana compró Alfaguara, y ¿qué pensó la gente entonces? Pensó que se había rescatado a una editorial que se iba a la quiebra. Por fortuna, no es el caso de Planeta, que incorporó editoriales

saneadas, como Tusquets, donde no tiene la mayoría, o Destino, y si sus respectivos editores decidieron integrarse en un conglomerado como Planeta, es que lo han pensado muy bien. No puede estar la tradición siempre acertada y el porvenir equivocado. Por eso creo que en España nadie debe rasgarse las vestiduras ante el fenómeno de la concentración editorial. Otro caso reciente es el de Anaya, que ha comprado el 45 por ciento de Siruela; pues bien, Siruela habrá pensado que de esa manera consolida mejor su gestión y su futuro, y eso es muy respetable, y detrás de eso debe de haber una reflexión. También me parece respetable la decisión de otras editoriales que prefieren mantenerse al margen de los grandes grupos, porque eso responde a otro pensamiento. Creo en el libre pensamiento de la gente para asociarse comercialmente, para decidir cómo deben continuar sus empresas en el futuro.

Con respecto a la entrada de emporios extranjeros en el mercado español, todavía no se ha dado de una manera clara y rotunda, excepto la compra de Plaza y Janés por parte del grupo alemán Bertelsmann. Pero tenemos que estar preparados para que en el futuro esas alianzas internacionales, que se producen a nivel industrial, bancario, deportivo, televisivo, etc. se operen también a nivel editorial. No debemos asustarnos si las fronteras que pedimos que se rompan para el mundo de la cultura, de la colaboración política y económica, se rompen para el mundo editorial. ¿Qué tenemos que hacer ante ese desafío? Fortalecernos, definir y consolidar nuestro mercado, porque un día puede venir un gran grupo alemán, o francés, o italiano o lo que fuera y decir: «Tenemos entendido que hay un mercado fabuloso de millones de hispanohablantes en Latinoamérica que no está recibiendo, ni desde el punto de vista de la distribución, ni desde el punto de vista de los proyectos editoriales, libros interesantes y competitivos». Ya todo el mundo puede picotear en todo el mundo, nada nos pertenece por derecho divino y creo que es una falsa disyuntiva seguir pensando que la soledad es mejor que la compañía. Yo no soy capitalista, creo en el socialismo, creo en la atemperación de ciertas actitudes del capitalismo por otras vías. Pero lo que no podemos hacer es, en aras de la sacrosanta independencia, decir «aquí no entra nadie». No señor, aquí entra todo el mundo, dentro de nada entra todo el mundo. Eso es inexorable. Lo que tenemos que pensar es cuáles son las alianzas más convenientes que podemos establecer para que cuando eso suceda seamos lo más fuertes posible.

En cuanto a la independencia, habría que precisar un poco ese concepto. Muchas veces a los amigos editores que proclaman, con justicia, que ellos son independientes les digo que yo también lo soy: independiente para darme el tortazo, para publicar, para rectificar. En esta casa nunca he recibido presiones para publicar o no un libro, yo presiono más a mis jefes que mis jefes a mí. Jesús Polanco, el presidente de nuestro grupo,

jamás me llamó para decirme «oye, publica este libro». Tengo entendido que sólo una vez, me parece que en 1986, le pidió a uno de mis antecesores que por favor le echara un vistazo a un libro de José Luis Sampedro para ver si interesaba publicarlo. Lo publicaron, era *La sonrisa etrusca* y se convirtió en un formidable éxito de ventas. Ya quisiera yo que el presidente de mi grupo me sugiriera un *best seller* de esa naturaleza. Por otra parte, no tengo inconvenientes en hacer público mi elogio a Planeta por haber permitido que editoriales absorbidas total o parcialmente, como Seix Barral, Tusquets o Destino, mantuviesen la personalidad que las caracterizó durante su anterior trayectoria. En todo caso, lo que nunca se aclara muy bien es de quiénes somos independientes. Porque a veces somos tan independientes que no somos de nadie, y yo creo que en el mundo editorial hay que ser de un pensamiento, de una actitud.

Lo que no debemos perder de vista es que las editoriales consideradas grandes en España son tan pequeñas como las más pequeñas de Europa; nuestras dimensiones todavía son enanas. El cabreo que yo tengo es que aún no nos hemos dado cuenta de que Alfaguara, por ejemplo, tiene el tamaño de una filial de Gallimard. En España seguimos pensando que las cosas tienen que ser chiquitas, y a lo mejor está bien. Eso sí, tengo la convicción de que las editoriales llamadas aquí grandes tienen que crear pequeñas editoriales que funcionen como áreas de apuestas, como plataformas de búsqueda de nuevos escritores, para que podamos trabajar de una manera más abierta, más curiosa, más en contacto con el público y con lo que viene. Esa tarea la han cumplido hasta ahora editoriales como Anagrama o Tusquets, a las que yo rindo homenaje, pero la debemos asumir también nosotros. Los escritores no nacen ya crecidos. Los medios de comunicación tienen una gran responsabilidad en este tema, porque sólo se ocupan de los escritores cuando ya son sólidos. Antes de que Manuel Rivas fuera quien es hoy, nadie me hacía caso con él, y llamé a varias editoriales –entonces yo no era editor sino sólo periodista– y a ninguna le interesó, salvo a Ediciones B, que publicó su primer libro. Arturo Pérez Reverte mandó su primera novela a una editorial que se distingue por publicar a autores jóvenes y no le hicieron caso. No culpo a nadie en particular, pero todos tenemos culpa y los medios de comunicación hacen, y lo digo porque yo también lo he hecho, que el escritor sea conocido sólo cuando ya es conocido.

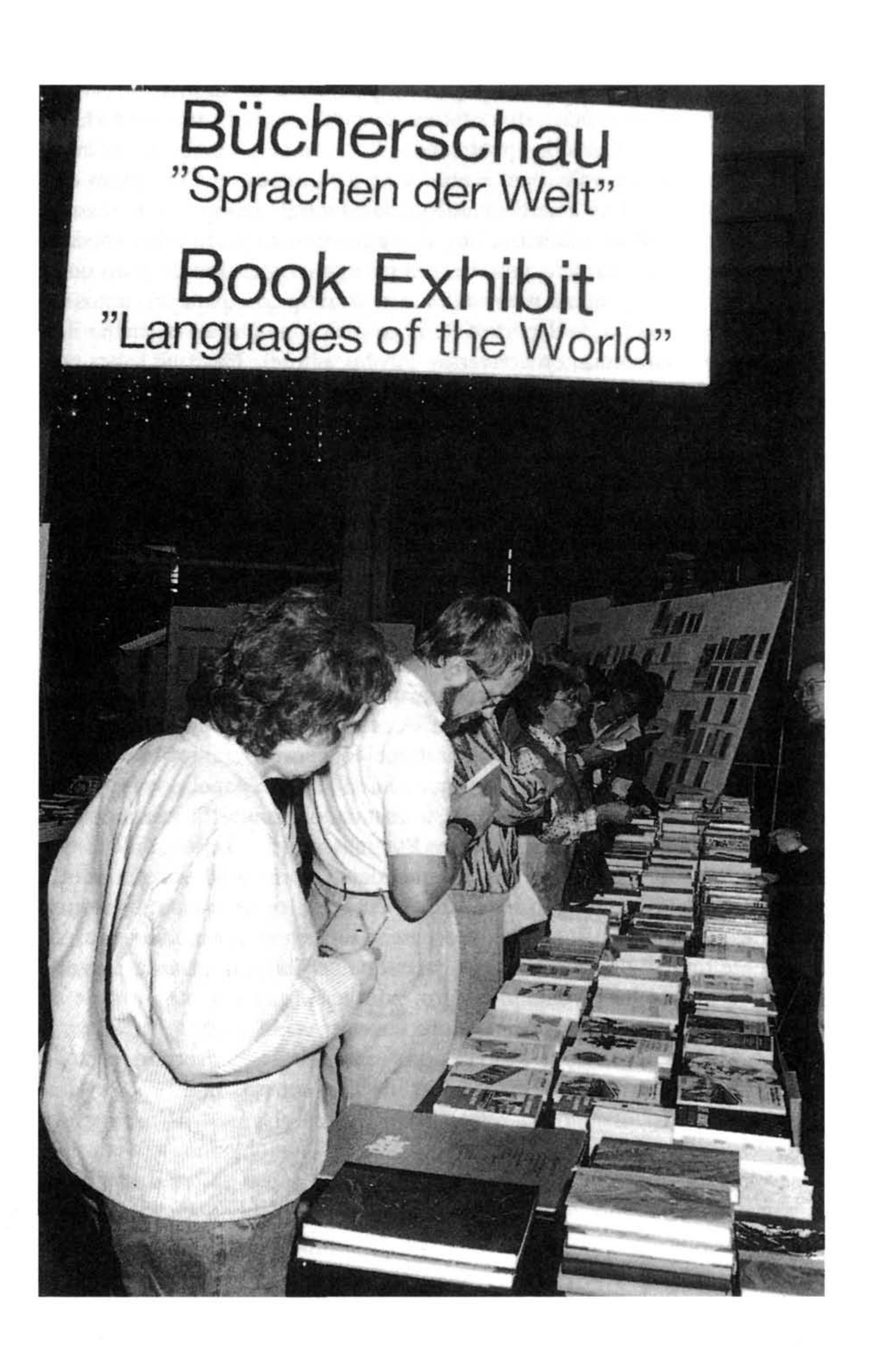
He dicho varias veces que el director de una editorial es en gran parte el resultado de la suma de los que le antecedieron, de quienes hicieron el catálogo. Eso es una regla que me parece preciosa, porque te permite rechazar aquello que choca con el catálogo, porque el catálogo es el que te manda y te obliga a ser coherente con la línea de la editorial y, en ese sentido, con los lectores. Una editorial que cambia de línea cada vez que cambia de director es posible que acierte, pero con más frecuencia es

posible que se equivoque. Yo soy muy partidario de la coherencia del pensamiento editorial; en estos momentos publicamos la mayor parte de los autores que ya veníamos publicando. Por otra parte, creo que la intuición es lo único que vale, para acertar y para equivocarte. Cuando un editor dice que acierta no acierta su categoría editorial sino que acierta sobre todo su capacidad de intuición. Soy escéptico con respecto a los sondeos de opinión y otras técnicas por el estilo para saber qué tipo de libro quiere el público, salvo quizá para los *best sellers* típicos, para los libros de ocio, de actualidad o de deportes. Pero yo confío mucho en escuchar a la gente, en leer la prensa, en conversar con los autores. Hay que saber percibir lo que está en el aire y necesita ser expresado. Se dice que los españoles no leen; en este país hay veinte millones de lectores potenciales de libros y creo que podríamos vender muchísimo más. ¿Cómo que la gente no lee? Nosotros hemos vendido cuatrocientos mil ejemplares de *La piel del tambor* de Arturo Pérez Reverte, y en pocos días hemos agotado la primera edición de ochenta mil ejemplares de *Plenilunio,* de Antonio Muñoz Molina. A lo mejor nos falta fe, nos rendimos antes de empezar la batalla. Ni el Estado ni las empresas privadas se han planteado la gestión comercial de la cultura. Debemos diversificar nuestras apuestas para vender, contar con los instrumentos y la convicción adecuados.

No veo el soporte electrónico como un desafío frente al soporte papel sino como una compañía. Creo que el soporte electrónico se impondrá para el libro de referencia y quizás también para los infantiles, pero el libro de pensamiento y el de ficción serán en soporte papel por los siglos de los siglos. Pienso que el papel está instalado en nuestra memoria histórica y hasta genética para siempre. Por más artilugios electrónicos que se inventen, un sector muy importante de la sociedad lo preferirá. En cuanto al libro interactivo, ése en el cual el lector puede introducir variantes, cambiar el final, etc., me parece una chorrada monumental. Si hay gente que se divierte con eso, pues que se divierta, pero la mayoría quiere saber qué ha inventado el otro, porque lo que inventa él no le da prestigio como lector. Lo que quiere conocer es la historia creada por Muñoz Molina, por Javier Marías o por cualquier otro escritor; en todo caso, si deseara inventar desearía crear un libro entero.

Juan Cruz
Director de la Editorial Alfaguara

Los textos de Juan Cruz, Javier de Juan, Rafael Martínez Alés, Mario Muchnik y Pío Serrano que se publican en este dossier fueron estructurados a partir de declaraciones recogidas por Carlos Alfieri.


Bücherschau
"Sprachen der Welt"
Book Exhibit
"Languages of the World"

La mala salud de la industria editorial española

En julio pasado, durante una especie de mesa redonda de uno de esos cursos de verano que se organizan en Santander a la que asistimos un grupo de editores, tuvimos la oportunidad de escuchar al secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés. Hizo un discurso que constituyó una apología de la excelente salud de que goza, según él, la industria editorial española y una pública manifestación de la suerte que tenía de hablar con algunos representantes de tan vigoroso sector.

Si la salud de un sector como el del libro se juzga solamente por los resultados económicos, es innegable que las cosas están florecientes en muchísimos aspectos, que se vende más que antes, que se exporta más. Sin embargo, considero que la edición en este país tiene una muy mala salud cultural y creativa. Cada vez más debe recurrir a la producción de libros-basura para sostenerse, cada vez resulta más difícil publicar cierto tipo de libros que son los que contribuyen de alguna manera a la literatura o, simplemente, a la buena lectura. No soy uno de los fanáticos que creen que un libro sólo es bueno si va más allá que el *Ulises* de Joyce; no es eso, hay libros que son muy buenos de lectura y también lo son de factura, que están muy bien hechos. Pues hasta éstos ofrecen crecientes dificultades para ser editados.

Estamos viviendo una época, no me canso de repetirlo, en la que se ha montado un sistema económico-político muy hermético, muy cerrado, y no es que esté cerrado porque hay unos señores que lo han acaparado, como se puede decir a veces que pasa en el ámbito bancario, sino porque se percibe una especie de acuerdo tácito entre los agentes del mundo cultural y político, del presidente del Gobierno para abajo, de todos los que actúan de algún modo en la política, para que ciertas cosas no existan. Hay ciertos libros que no vale la pena que existan, como hay ciertos ciudadanos que no vale la pena que existan, como hay ciertos paisajes que no vale la pena que existan, como hay un montón de cosas en el mundo que no vale la pena que existan, y sencillamente porque hay ciertos señores a los que se les mete en la cabeza que esas cosas no deben existir. En ese sistema que francamente es cada vez más espeso, más blindado, se producen fisuras, y es en las fisuras donde vive la cultura.

Antes de ser editor fui físico; trabajaba en Italia, y recuerdo que en una época nos maravillaba que en San Pablo, Brasil, hubiera una de las mejores escuelas de física teórica del mundo, que contaba con unos físicos extraordinarios. Todos decíamos: ¿cómo puede ser? Y un físico brasileño nos lo explicó: «Sucede que el sistema reinante en mi país lo destruye todo, se lo come todo, no deja títere con cabeza, pero ese sistema tiene fallos y la Escuela de Física Teórica de San Pablo es un fallo en el sistema».

Hoy día para editar la novela de un escritor novato, joven o viejo, de gran talento pero totalmente desconocido, hay más dificultades que en la época de James Joyce. ¿Por qué? Porque se edita de todo, es verdad, pero lo que hay que ver son las calidades y las proporciones. Por ejemplo: de todas las novelas históricas que se escriben seguramente se publica, digamos, un diez por ciento; pues bien, de todas las novelas de valor literario que se escriben se publicará un uno por mil. Éste es el asunto. Me consta que hay escritores que se empeñan en un trabajo duro y serio, que a lo mejor se prolonga diez años, para escribir una novela de ciento veinte páginas; a algunos de ellos incluso los he editado yo. Cuando se puede publicar un libro así, que puede ser extraordinario pero que va contra la corriente, es cuando uno logra meterle un gol al sistema, y el sistema empieza en casa. El sistema no es una cosa que está allá afuera, remota, empieza en el propio editor que se autocensura. Es el editor quien tiene que convencer a su gente de que tal libro tiene valor, tiene que convencer a los que ponen el dinero, a la distribuidora, a los libreros, tiene que convencer a la crítica para que convenza al público, y los críticos no se dejan convencer y el público no se deja convencer y entonces el editor se vuelve atrás y se dice: «¿Qué hago? ¿Doy vida o no a este libro? ¿Este libro merece existir o no?» El editor que trabaja en lo suyo como un artesano y sabe lo que está haciendo, ese editor, en todo caso a mí me pasa, siente un miedo terrible cuando se da cuenta de que tiene un poder de vida o muerte sobre un libro. Cuando me traen un libro, lo leo y me digo «esto hay que editarlo»; enseguida pienso «¿cómo hago yo para empezar siquiera a convencer a alguien de que este libro merece existir?» Un ejemplo: estoy leyendo una novela de una persona que procede del Cono Sur de América, no diré su nombre. Para mí, esta obra tiene la categoría del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Mido muy bien mis palabras al pronunciar este juicio. Es un libro que está lleno de argentinismos y de «imperfecciones del lenguaje» que son deliberadas, necesarias. Si yo fuera editor en Buenos Aires ya lo tendría contratado. Pero en esta España que es cada vez más Europa, mal que le pese, cuando sale una novela de García Márquez, los periodistas no hacen el mínimo comentario sobre ciertos localismos de su lenguaje, y cuando sale una de un ilustre desconocido que escribe en el español del

Cono Sur, al margen de su posible calidad, que puede ser muy grande, ponen el grito en el cielo señalando esos «defectos» de escritura. Hace quince o veinte años España no era así. Cuando Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, José Donoso y Jorge Edwards vivían en Barcelona, no existía ese prejuicio. Sus libros salían, la gente se abalanzaba sobre ellos. Era la época del *boom*, de acuerdo, pero ¿qué fue el *boom*? En primer lugar, la falta de prejuicios en España para leer libros de latinoamericanos. Hoy el *boom* sería imposible, porque aunque surgiera un equivalente de García Márquez totalmente desconocido, para venderlo habría que vencer una montaña de prejuicios. A menudo he oído que se me reprocha que edito demasiados libros sobre el Holocausto. ¿Qué quiere decir demasiados? ¿Qué alcance tiene la designación «libros sobre el Holocausto»? ¿Cuánto es demasiado, más de diez, más de cien, más de dos? Otras veces me reprochan, con cierto eufemismo, que publico demasiados libros sobre Europa Central. Todo se mezcla, todo se confunde y es en vano que yo demuestre, con mi catálogo en mano, que no es así. Yo soy de origen judío, no soy judío en el sentido religioso de la palabra porque no creo en Dios, soy ateo; soy, sí, de cultura judía y provengo de una familia judía. Pues me tachan de editor judío, lo cual no es una ofensa, por supuesto (ofensa sería que me tachasen de editor nazi) pero sí una inexactitud. Repito: esto no era así hace algunos años, este país se ha vuelto más racista, más inculto –aunque se lea más–, mucho más intolerante, mucho más venal. Entonces viene el señor Cortés y nos dice que nuestro sector por suerte goza de buena salud. Claro, la derecha va a juzgar siempre por el balance y la rentabilidad, pero eso está reñido con lo que hacemos el señor Jorge Herralde, a quien considero el mejor editor de España, la señora Beatriz de Moura o yo, por ejemplo, que nos movemos en la edición cultural.

El proceso de concentración de la industria editorial en unos cuantos grandes grupos lo veo como prácticamente inexorable y creo que es extremadamente difícil resistirse a él. Habrá siempre editores pequeñitos, pero pueden durar un verano, o dos, no mucho más. Una vez dije en broma que lo ideal sería que Anagrama, la editorial de Herralde que hoy es una empresa entre mediana y grande, fuera comprada por Planeta con la condición de que Jorge continuara dirigiéndola con absoluta independencia y de que yo fuera su Pepito Grillo, o sea la voz de su conciencia crítica. Chistes aparte, puedo decir que conozco bastante bien, por experiencia propia o por informaciones más o menos directas, el funcionamiento de muchos grandes grupos europeos, norteamericanos y españoles. Hay grupos inteligentes y grupos tontos, para ponerlo en términos simplistas. El grupo Anaya, en el que yo estoy integrado, es un grupo inteligente, porque no intenta cambiar la idiosincrasia de los dieciocho o veinte editores que de él formamos parte sino que, por el contrario, res-

peta las líneas editoriales de cada uno de nosotros. Las editoriales nos diferenciamos por temperamentos y eso en ciertos grupos no se tolera; se trata de grupos a los que les puede ir muy bien, pero practican la concentración en el sentido de asimilar lo que van comprando para que entre a formar parte del tejido celular de la casa madre. Anaya no funciona así; este grupo es una especie de nación de naciones, un régimen en cierta medida federal. Compramos todos juntos el papel, estamos fabricando con un sistema centralizado, como es lógico, hay una cantidad de grandes ventajas. Y también algunas desventajas, porque somos grandes y esa dimensión implica una inercia normal: no se pueden hacer las cosas completamente descoordinadas y eso frena a veces nuestra maniobrabilidad. Somos como un Boeing 747, con toda su capacidad y potencia, mientras que el editor independiente es como un avión caza, pequeño y muy ágil, que puede entrar y salir de un proyecto con mayor facilidad que un editor integrado en un gran grupo.

Se habla mucho de los peligros que puede entrañar para el pluralismo estético e ideológico la concentración de la industria editorial y de la cultural en general. No niego la posibilidad de este peligro, pero hay cosas mucho peores que ésta. Yo nunca fui un revolucionario latinoamericano, pero había un concepto en los movimientos que lo eran que a mí me sedujo de entrada: «Hay que identificar al enemigo principal», decían. Vayamos por partes. El enemigo principal hoy no es la concentración de la industria editorial; eso es un efecto y no una causa. La causa es una sociedad basada en un único valor: la rentabilidad. Hay que presentar batalla a la idea de que todo pasa por la rentabilidad. Cuando la derecha de Giscard d'Estaing llegó al poder en Francia pretendió cerrar la Ópera porque decía que no era rentable. Ocurre que no se puede privatizar la ópera, es un servicio público y si se privatizara para hacerla rentable las entradas podrían costar ciento cincuenta mil pesetas. Hay ciertas cosas que no pueden pasar por el puro concepto de rentabilidad. Lo único que nos diferencia de los animales es el altruismo; una sociedad que desecha este elemento distintivo de la especie humana está condenada al suicidio. No se puede justificar una actividad sólo si el capital invertido en ella produce más beneficios que si se lo tuviera en un banco. Me parece una visión muy estrecha de la realidad, muy a corto plazo, que multiplica la miseria.

Veo bien todo lo que induzca a la gente a leer, y en ese sentido el libro de quiosco ha cumplido una función importante. En las colecciones de quiosco se pueden encontrar las obras maestras de la literatura y del pensamiento; yo he visto vender a Freud de una manera impresionante. ¿Que lo compran por coleccionismo? ¿Y qué importa? Lo bueno es que el libro está en el hogar, no en depósito, y a la larga alguien lo leerá. En su tiempo el libro de quiosco molestó a los libreros, que lucharon por

tenerlo en las librerías y cuando lo tuvieron no vendieron nada, porque la gente no iba a las librerías a comprarlo, sino al quiosco, y los clientes habituales de las librerías no gustaban de ese tipo de producto. Es decir que los mercados son relativamente paralelos. Yo soy bastante favorable a la edición de quiosco, a la edición en general.

En cuanto a la competencia del sector electrónico, creo que el libro no va a perder un solo lector por su causa. Es ya un lugar común decir que uno no puede acostarse con un ordenador y sí con un libro, o que uno no puede leer en el metro con un ordenador. Pues bien, puede llegarse a crear un aparato electrónico pequeñísimo que permita leer en la cama o en el metro, pero ¿para qué? Uno puede seguir sacando su librito tradicional, leerlo y después tirarlo incluso, porque le cuesta más barato. Es una tontería que el ordenador quiera imitar al libro. En Estados Unidos acaba de quebrar una cadena de setecientas tiendas de informática. Creo que es un grave error obnubilarse con el supuesto poder arrollador de la electrónica sobre el soporte papel. Hay que ir más allá del objeto y analizar el tipo de cultura que vehiculan uno y otro soporte. En la última Feria del Libro de Frankfurt se oyó clamar a algunos editores asustados por la competencia del CD ROM. Vamos a ver: ¿cuántos títulos de CD ROM hay disponibles en el mundo? Diez mil, solamente diez mil en todo el mundo, cuando sólo en España se editan cincuenta mil títulos de libros en soporte papel por año. ¿Cuál es el *best seller* mundial en CD ROM? *El Rey León,* de Walt Disney. No tengo nada contra Walt Disney, me encanta, pero convengamos en que la dimensión de la cultura vehiculada por CD ROM es modesta. Diez mil títulos y nada es lo mismo, porque en el mundo se editan cada año un millón de títulos de libros por lo menos. Y ahora circula un nuevo fantasma, el de Internet. Pues bienvenidos todos. Yo nunca he sentido temor por las innovaciones tecnológicas, al contrario, hay que utilizarlas pero sabiendo cuál es el lugar y el alcance de cada una.

Hay muchos recursos para estimular la lectura. En un *show* de enorme audiencia de la televisión norteamericana, de tipo popular, la conductora decidió hace poco introducir un pequeño espacio en el que habla de cuatro o cinco libros que le interesan. Ha producido un verdadero fenómeno social. Millones de personas que jamás habían entrado en una librería van a comprar esos libros y de paso toman contacto con otros, acceden a un mundo nuevo para ellas. ¿Qué pasaría en España si personajes populares como Isabel Gemio o Pepe Navarro, que cuentan con grandes audiencias en sus programas, siguieran el ejemplo? Quizás podrían hacer un trabajo por la difusión de la lectura, con apenas cinco minutos por programa, más efectivo que la propia Secretaría de Cultura.

Carlos Barral me dijo una vez, cuando yo estaba por meterme en la edición: «Tienes que editar sin preconcepto mercantil. No se puede considerar a priori si el libro puede o no tener éxito. Una vez editado,

entonces debes buscar los mejores métodos para venderlo.» Giulio Einaudi, a quien considero uno de los más grandes maestros de la edición europea, fundó en su editorial un comité de lectura del que expulsó a gente que osaba pronunciar la palabra mercado acerca de un libro. La función de ese comité es discutir si un libro es bueno o malo, si representa a la corriente literaria tal o cual, si significa un cambio radical o una continuidad, etc. Una vez que el libro ha sido aprobado por el comité de lectura y se decide publicarlo, pasa al comité editorial, donde se estudia el tratamiento más adecuado y se diseña una estrategia específica que será aplicada por las instancias comerciales. Se trata de una acción cultural-editorial-comercial conjunta y coordinada, pero no mezclada. Einaudi es un paradigma de lo que yo llamo un editor cultural. En cuanto a mi trabajo, yo armo mi catálogo sin preconceptos mercantiles, eso es lo primero. A partir de ahí, no puedo decirle a un autor que escriba de tal o cual manera; escojo lo que me llega y edito en definitiva lo que me gusta, por una razón de tipo literario en primer término, pero también por razones ideológicas, lúdicas, porque una novela me tiene que divertir, por muchas cosas, en fin. La lucha que estoy librando desde que soy editor en España y en particular desde que estoy en el Grupo Anaya es intentar el contacto más estrecho posible con el sector comercial, con la distribuidora, para que ellos se compenetren con lo que llevan al librero. Y no puedo negar que esta lucha actualmente comienza a dar buenos frutos.

Mario Muchnik
Director General de la Editorial
Anaya & Mario Muchnik

El final de un ciclo

Siempre me he reído de una afirmación muy generalizada acerca de que la edición está en crisis. ¡Vaya novedad! Desde que tengo uso de razón la edición ha estado en crisis. Pero por primera vez percibo ahora la existencia de una profunda crisis en el sentido más amplio del concepto, de distinta naturaleza que las demás: se trata de una vasta transformación, de un cambio total de muchas cosas cuyas consecuencias son todavía imprevisibles.

Hay un editor tradicional que no entiende lo que está pasando; hay un editor joven al que le falta experiencia; hay muchas personas que hoy forman parte de la estructura de la industria editorial en su conjunto que no tienen cultura editorial: son gente que viene de otras especialidades, como financieros, economistas, etc., que carecen de una idea clara de cuáles deben ser los elementos claves para hacer unos diseños estratégicos del sector. Hay una transformación forzada de sistemas de comercialización que han evolucionado muy mal, sin una suficiente base reflexiva, sin apoyo y sin un *background* adecuado de conocimientos.

Esta crisis marca el final de una etapa que se inició hace aproximadamente treinta años. La singularidad de ese ciclo queda reflejada en el siguiente dato: en España no existe hoy casi ninguna editorial viva, es decir que cuente efectivamente en el mundo de las publicaciones, que tenga más de treinta años. Todo nace hace treinta años, lo que había antes desapareció y lo poco que ha sobrevivido no es tan importante como debería ser ni significa demasiado, menos Espasa Calpe o algún otro residuo que queda de la etapa anterior. Casi todo es nuevo, es nueva Tusquets, que no tiene más de veinticinco años; son nuevos Anagrama, Lumen, Alianza, los grupos Anaya, Santillana, Planeta; Barral y Cuadernos para el Diálogo desaparecieron; es nueva, por supuesto, Siruela, y tantas otras. Esto no pasa en ningún otro país europeo y ni siquiera en muchos de los americanos. Lo que ha ocurrido en España en estos treinta años es tan peculiar que no sirve para extrapolar una experiencia que resuelva las estrategias de futuro.

La Guerra Civil supuso una enorme ruptura cultural que se empieza a reparar tímidamente en los años sesenta. Es decir que pasaron casi trein-

ta años para que se volviese a retomar el pulso de una determinada dimensión editorial. En esa época comienza este ciclo, y es un comienzo extraño, porque las circunstancias que habían producido esa ruptura seguían existiendo, o sea que la dictadura seguía perfectamente vigente y armada. La edición, entonces, era un gran desierto que carecía de barreras de entrada; cualquiera podía ser editor, no se requerían capitales ni tecnología; ese arranque se sostuvo fundamentalmente en actitudes vocacionales, de militancia cultural. El riesgo era de carácter personal e incluso político, no éramos conscientes de que estábamos corriendo un riesgo económico. El inicio de gran parte de estos proyectos fructificó con tasas de crecimiento relativamente altas, porque en ninguna parte del mundo occidental había una demanda editorial insatisfecha tan grande y no era necesaria una profesionalidad que sí se cumplía en otros países; nosotros la suplíamos con entusiasmo. La fuerza de trabajo intelectual era muy abundante y bastante barata en aquella época; al mismo tiempo se creó un marco de medidas fiscales y financieras y se produjo la escolarización obligatoria. Paradójicamente, este conjunto de medidas generó unas circunstancias cuyas consecuencias nadie fue capaz de medir y que iban en contra de los propios censores de la dictadura. Gracias a ellas –créditos al capital circulante, desgravación fiscal a la exportación, cupo de papel protegido, dotación de bibliotecas de aula– se configuró una situación bastante original y favorable. A partir de los primeros años 70 la distribución empieza a evolucionar, surge el modelo de distribución de servicios plenos, que en aquellos tiempos no se conocía (funcionábamos con pequeños distribuidores locales, que solían ser los «rojos» de cada pueblo que montaban un tinglado de distribución, en general muy poco profesional), se crean el distribuidor de enlace y grandes proyectos en este sector. Esta primera evolución, importante, no se desarrolló hasta sus últimas consecuencias y se interrumpió no se sabe muy bien por qué. De hecho, la distribución del libro es hoy muy precaria; las tasas de crecimiento editorial son bastante elevadas aunque se sostienen sobre frágiles cimientos: constantes huidas hacia adelante en número de títulos producidos frente a una progresiva disminución de las tiradas medias. En aquellos años 70 había más colecciones de bolsillo que las que hoy existen, pero obedecían a la necesidad de buscar una aproximación de los precios de los libros a la escasa capacidad adquisitiva del mercado, no a la estrategia de hacer ediciones posteriores de obras aparecidas previamente en formato grande.

A partir de 1983 el sector editorial sufre un terrible proceso de reajuste debido, en primer lugar, al hundimiento global de los mercados latinoamericanos, y en segundo término a la supresión de las medidas proteccionistas, que resultaban incompatibles con la inminente entrada en el Mercado Común Europeo. Los editores vivían al día y carecían de

experiencia en el diseño de modelos estratégicos; como consecuencia, desaparecieron empresas importantes y se multiplicó la presión sobre el mercado interior para que su crecimiento compensara la pérdida del exterior. Entonces se expanden las líneas de venta a crédito, las colecciones de fascículos, los libros de quiosco y los clubes de lectores. Así llegamos al presente con una crisis que, tal como la percibo yo, ofrece problemas de mayor magnitud que nunca: crisis en el mercado minorista, debilidad de las instituciones corporativas sectoriales, escaso nivel profesional para afrontar grandes retos financieros, técnicos, políticos, competitivos, creativos. Parece que sobran libros y faltan lectores: se ha invertido el panorama con respecto al entorno que presidió el nacimiento de esta etapa, treinta años atrás. La salida de esta situación es muy compleja; cualquier intento de simplificarla puede resultar una solemne estupidez. No quisiera traslucir ningún exceso de pesimismo atribuible a mi edad o a lo que sea, pero creo que no me equivoco en las líneas generales de esta caracterización.

Sé que hay editores y autoridades que manejan cifras optimistas. Por ejemplo, que la exportación de libros creció un 20 por ciento en los últimos tiempos. Pero si analizamos esas cifras de exportación nos damos cuenta de que los capítulos que han crecido son los de fascículos, libros de quiosco y Biblias; la edición en general no ha crecido. Eso es una parte específica del mundo del libro, son esas sociedades bíblicas que venden por toneladas o esos lanzamientos en quioscos y cosas por el estilo que efectivamente han experimentado una enorme expansión en los últimos años pero que, en mi opinión, no constituyen ninguna base sólida para el desarrollo de la industria editorial. También es una actitud errónea vanagloriarse de que somos el quinto país del mundo en cantidad de títulos editados por año. Es como decir que la ciudad de México, porque tiene dieciocho millones de habitantes, es una de las más prósperas de Occidente, y eso no es verdad. Cada año se editan más títulos, sí, pero ¿a costa de qué? A costa de la disminución de las tiradas medias y de dirigirnos a un núcleo de lectores muy semejante al que le hacemos comprar todo sin darle tiempo siquiera para leer. Tenemos que publicar una enorme cantidad de títulos para mantener determinadas cifras de facturación.

El proceso de concentración editorial que se registra en España actualmente es el mayor de Europa. Cada vez hay una proporción más grande de la industria en manos de menos gente. Yo creo que en sí mismo es un fenómeno neutro, no creo que en estos momentos eso afecte al desarrollo de la cultura ni ponga en peligro la libertad de expresión. Nunca he percibido tales riesgos en ninguno de los grupos en los que he trabajado o con los que he mantenido relación. Lo que sí es cierto es que se va a una gran simplificación de una actividad que en sí misma es muy compleja y eso, a la larga, deteriora su valor cultural. Se van reduciendo los

tiempos de vigencia de los títulos, se incentiva desde los grandes grupos la rápida rotación de los libros, porque así lo demandan determinados aspectos de la evolución del mercado, lo cual hace que cada vez sea más difícil la creación de un catálogo, la apuesta por los libros de ciclo largo, que, según pienso, constituyen siempre el gran poder de una editorial a medio plazo.

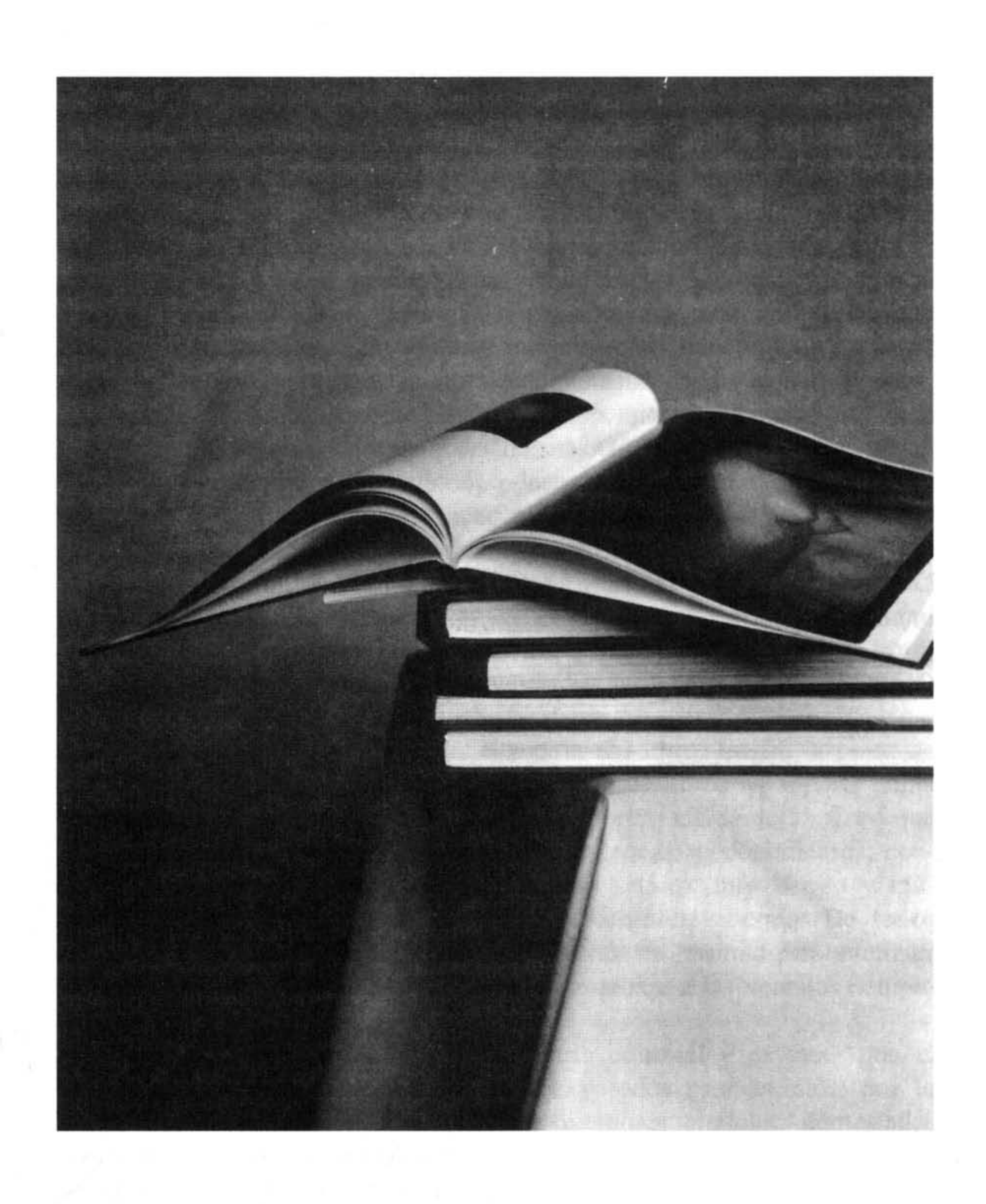
No puedo negar que siento una cierta inquietud ante la competencia del soporte informático. Recuerdo que ya a finales de los años 60 se hablaba de la extinción de la «galaxia Gutenberg» y sin embargo desde entonces no ha pasado prácticamente nada. Pero evidentemente hay muchas metáforas informáticas que son preocupantes, como las autopistas de la información o la sociedad digital. No sé qué pasará; a veces, tratando de ser optimista, pienso que esto puede ser un fenómeno universal importante, que puede parecerse algo a lo que ocurrió a finales del siglo XIX, cuando el desarrollo de las bibliotecas públicas fue recibido apocalípticamente por la gente del mundo del libro. Decían que moriría la industria porque todos leerían en las bibliotecas públicas y nadie compraría un libro. No obstante, pasó todo lo contrario: se difundió la lectura y se impulsó notablemente la venta de libros. La revolución electrónica de hoy, el Internet, todo eso, también pueden obrar benéficamente y dar un gran empujón a la comercialización del libro. En fin, a pesar de todo, sigo pensando que la edición tradicional de libros en soporte papel va a sobrevivir, porque no existe ningún soporte más cómodo. Creo que el libro siempre tendrá utilidad como transmisor de conocimientos; continúa siendo el sistema de transmisión más seguro, más barato y más manejable, no necesita pilas ni ninguna fuente de energía. De todos modos, hay que tomarse muy en serio las nuevas tecnologías, analizarlas, convivir con ellas, ir adaptando nuestro trabajo a las ventajas comparativas que tienen unos y otros sistemas.

Subsiste una confusión sobre la industria editorial y es creer que el libro existe como tal. Existen los libros, y todos son distintos; por lo tanto, cuando hablamos de la edición queremos englobar demasiadas cosas que no son equiparables. Tan libro es una guía de teléfonos como un manual de macroeconomía o una novela de Joyce. Simplificando mucho, diría que hay dos concepciones de la edición: la que podríamos llamar edición creativa y la de productos estándar. La edición creativa está reñida con el mercado: no sabe quién es el lector, es más, no le importa quién es, lo desprecia como elemento básico para definir estrategias. El editor creativo diseña lo que quiere hacer, lo hace con absoluta libertad en el marco de sus propios gustos literarios y crea modas o no las crea. Por lo general, desprecia todo aquello que es el resultado de un estudio de mercado. Si el *Ulises* fuera inédito, si nadie conociera hoy a Joyce y su obra llegara a la mesa de un editor, éste no tendría ningún

método científico para saber si ese libro se fuera a vender o no, porque no podría preguntar sobre una cosa completamente desconocida que es un objeto de creación original. Es el editor quien apuesta, y apuesta fuerte si piensa que se ha encontrado, desde su punto de vista, con una de las grandes obras del siglo XX. Y la aventura de editarla le sale bien o le sale mal. La historia le reconocerá su mérito, o no. Al otro lado está la edición de productos estándar. Esa edición se basa en un estudio de mercado. ¿Por razones circunstanciales se ha puesto de moda Mahler? Pues se publica una biografía de Mahler. ¿La gente está comprando pisos adosados y hace falta explicarle cómo se cultivan pequeños jardines? Pues marchando una obra sobre pequeños jardines. Naturalmente, no hay situaciones puras. De hecho, no puede haber un editor que sólo haga creación pura, porque sospecho que duraría muy poco.

Un catálogo sólo puede hacerse sobre la base de mucha paciencia, mucho tiempo, mucha coherencia, mucho sufrimiento, mucha reflexión. Lo demás son libros de ciclo corto. Por ejemplo, y no quiero pecar de inmodesto por la parte que a mí pueda tocarme, pienso que el de «El libro de bolsillo» de Alianza Editorial es un catálogo muy coherente. Otra cosa es que en algunos aspectos quizás haya quedado viejo, pero en muchos otros sigue siendo enormemente válido.

Rafael Martínez Alés
Director General Adjunto de
Alianza Editorial



Guillermo Rivera Peña: *Los libros*

La agonía del pequeño editor

El crecimiento desmesurado de las grandes empresas y la tendencia a la desaparición de las pequeñas y medianas caracterizan, en mi opinión, la seria crisis que atraviesa la industria editorial española. A esto se une la muerte lenta y progresiva de las librerías pequeñas y medianas, las que solían privilegiar a los editores pequeños, encontrarles un sitio, un hueco, mantener con ellos una relación personal y amistosa, mientras florecen las megalibrerías, los *libródromos* de los que hablaba Mario Vargas Llosa en un reciente y tremebundo artículo cuyas razones hago mías.

Como ejemplo de expansión espectacular y casi cancerosa basta quizás con citar el caso de Planeta, que ha devorado a Seix Barral, la editorial identificada siempre con la exquisitez y el buen gusto, a Tusquets, de la que ha comprado el 49 o 50 por ciento, según han dicho, a la tradicional Espasa Calpe, a Destino. En cuanto a los *libródromos,* sin salir de Madrid se puede verificar cómo Crisol multiplica incesantemente sus tentáculos, cómo aumenta el éxito de la Fnac, cómo triunfan las cada vez más importantes secciones especializadas en discos y libros de El Corte Inglés, o los VIPS. En cambio, uno se asoma a la glorieta de Alonso Martínez y comprueba que una librería prestigiosa, de mediano tamaño como era Turner, se vio obligada a abandonar ese lugar para trasladarse a un barrio más alejado y a un local más pequeño. En los *libródromos* suele haber empleados eficaces, pero no enamorados del libro, como ocurría en las librerías tradicionales, donde había vendedores que podían encontrar la edición más rara del poeta más exótico o un ensayo inhallable, porque conocían a fondo su actividad y se entregaban con pasión a ella. Evidentemente, para el puñado de editoriales poderosas que van absorbiendo a las más débiles y quedándose con la mayor parte del mercado y para esas grandes cadenas de librerías, este sector de la industria española vive unos momentos espléndidos. Pero nuestro diagnóstico es radicalmente opuesto: a la pequeña y mediana industria editorial, y por ende a ese tipo de librerías, creo que no nos quedan más de veinte años de vida. Por suerte, el tiempo que me falta para jubilarme; soy así de optimista.

Lo que digo no es una pura especulación intelectual ni una profecía gratuitamente pesimista; es una simple constatación de la realidad. Se registra hoy en día la consolidación de los *best sellers,* de las grandes movidas internacionales dirigidas hacia los libros que venden millones de ejemplares; entonces se produce un desplazamiento de los editores pequeños y medianos que no podemos acceder al mercado de ese tipo de libro, no podemos ir a Frankfurt a gastarnos cien millones, cincuenta, treinta millones de pesetas para pagar por adelantado los derechos de traducción de una obra determinada. No podemos competir con ese tipo de macroindustria literaria. Los circuitos se van cerrando, y a veces dentro de una misma empresa, que produce, promociona y vende el libro. Es el caso del grupo Prisa, por ejemplo, que produce libros a través de sus distintos sellos editoriales, los promociona en sus muy influyentes medios de comunicación –diario *El País,* cadena de radio *SER, Canal +,* periódico económico *Cinco Días,* etc– y los vende en todas las librerías, pero también en Crisol, su red propia de *libródromos.* No hace falta ser un gran economista para darse cuenta de que se trata de un ciclo productivo perfectamente integrado, frente al cual es muy difícil competir. De las editoriales independientes medianas, o mejor dicho entre medianas y grandes, sólo resiste Anagrama, de Jorge Herralde, que es para mí como el último mohicano. Siruela, que contaba nada menos que con el dinero de los Alba, ha sido tragada también, seguramente porque invirtieron mucho capital en una política editorial muy útil para nosotros los lectores, pero económicamente desdichada. Yo me pregunto qué capacidad de asimilación de una literatura seria tiene realmente este país y no encuentro respuestas alentadoras. Sin embargo, y reconozco que es un fenómeno contradictorio con el panorama que describo, no dejan de aparecer sellos interesados sobre todo en la nueva narrativa española, y veo unas apuestas por ahí que no sé cuánto podrán resistir.

Se fantasea mucho con los 52.000 títulos editados por año en España, pero para valorar este dato hay que entender el mecanismo del depósito legal, que es el que registra la cantidad de libros editados. Pues bien, ahí se tiene en cuenta todo, porque desde 16 ó 32 páginas en adelante cualquier cosa se considera libro, ya sea que se publiquen quinientos ejemplares o un millón. Todos son títulos, efectivamente, pero habría que desglosar de ese número cuántos son títulos comerciales, que superen por ejemplo los tres mil ejemplares, que sería un índice medio. Nos encontraríamos con grandes sorpresas: la relación de ejemplares impresos por número de títulos puede dejarnos fríos. Lo que sí se produce es la salida masiva al mercado de ciertos títulos, de *best sellers* muy bien promocionados y requeridos por el público, cuyos precios andan ya, generalmente, por las tres mil pesetas. El librero los privilegia porque los pide la gente y porque le dejan un margen de beneficios –25 al 35 por

ciento– lógicamente superior al de los libros baratos, que prácticamente no pagan el espacio que ocupan. El del espacio es un problema grave para los libreros, que a veces devuelven las novedades de las pequeñas editoriales sin siquiera abrir los paquetes porque realmente no tienen dónde ponerlas: tal es el bombardeo de títulos. Esto nos perjudica especialmente porque nosotros no podemos pagar la promoción mínima de un libro. Un anuncio de un octavo de página en *El País*, por ejemplo, nos cuesta a veces tanto como la producción total de la obra.

Ante este estado de cosas muchos me preguntarán cómo hago yo para sobrevivir con mi pequeña editorial (considero pequeña a una editorial que factura por debajo de cuarenta millones de pesetas por año; la mía factura alrededor de veinte millones). El secreto radica en la estructura elemental de mi empresita –la componemos mi mujer y yo, no hay nadie más– y en un catálogo que combina la edición de libros auxiliares de texto y una colección de libros de texto de español para extranjeros, que se vende bien en el exterior, con las colecciones de narrativa, poesía y ensayo. Así logramos el equilibrio. La primera regla de oro que debemos aprender los editores pequeños y medianos, es decir, los que no tenemos una gran capacidad de financiación, es no confundir nuestros gustos literarios con nuestro catálogo. La confusión de ambas cosas ha llevado a la ruina a más de un apasionado de sus propias lecturas. La segunda regla de oro es no alejar el catálogo de aquello que menos desconocemos. En mi caso personal, lo que menos desconozco es la lengua, conozco un poco de eso, he sido profesor mucho tiempo, tengo una experiencia de veinte años en el libro de texto. En este terreno no puedo jugar, no puedo equivocarme, estudio mucho lo que hace la competencia y trato de mejorarlo. Entonces, dentro de la parcela editorial que puede tener una vida económica más o menos sana, yo tengo acotado este sector de la enseñanza de la lengua, que me da una cierta plataforma para permitirme otras libertades, como editar, con gusto y poca rentabilidad, la colección de poesía, la de ensayo, la de narrativa. Así voy tirando. En el reciclaje de los libros también juegan con ventaja las grandes editoriales: cuando ya tienen cubiertos los derechos, cuando los gastos fijos han sido largamente amortizados, cuando han obtenido beneficios con las primeras ediciones normales, les queda el recurso de las ediciones de bolsillo y de las colecciones de quiosco. En este caso los riesgos son mínimos, casi inexistentes. Cualquier cosa que ocurra con esos libros será siempre un margen de beneficios extra, adicional.

La competencia del soporte electrónico sobre el soporte papel será eficaz en determinadas zonas del mundo del libro, como las enciclopedias o los diccionarios multilingües, es decir, el libro de referencia. Pero tengo la certeza de que el libro, en general, no va a ser tan fácilmente reemplazable, porque realmente es más cómodo. Y esto sin entrar en dis-

quisiciones un poquito más sutiles, como considerar el goce que produce el roce de la piel del lector contra la piel del libro. El soporte electrónico permite experimentar con libros interactivos, que pueden ser divertidos, pero me parece un juego restrictivo y del que sólo participa una parte mínima del mercado. Sí, hasta se podría hacer poesía, jugar con los poemas, alterar alguna cosa y hacer alguna maldad a Borges o a Lezama Lima. En el mejor de los casos. En cambio creo que donde tiene un lugar el libro interactivo es en el libro de texto, donde el lector puede intervenir, desarrollar, verificar, contrastar, controlar, controlarse a sí mismo. Aquí sí que lo considero interesante: los que editamos libros de enseñanza de español para extranjeros, por ejemplo, tendremos que entrar en el CD ROM.

Hoy se suele hablar con bastante menosprecio del *boom* de los escritores latinoamericanos de los años 60 y 70 en España. Sin embargo, creo que el aire de revitalización que incorporó la narrativa de esos autores es un hecho difícilmente superable y que aún no se ha recogido en toda su profundidad en las historias literarias. La esencia de ese fenómeno fue para mí la capacidad que tuvieron los escritores latinoamericanos para renovar una lengua que estaba estancada desde hacía doscientos años. Desde el siglo XVII la lengua literaria española había prácticamente fenecido, en especial en la narrativa, salvo excepciones como *La regenta* en España o *Cecilia Valdés* en Cuba. Con respecto al desarrollo de las otras lenguas literarias hegemónicas, al español le faltaba algo, se había estratificado, la lengua literaria, entre comillas, se tragaba a la lengua de la calle, había secuestrado el habla cotidiana. Creo que el gran impulso que le da al español la literatura del *boom,* aparte del rico aporte de elementos fantásticos, desde Rulfo, Cortázar, Cabrera Infante, Carlos Fuentes y otros, es la recuperación del habla coloquial para el prestigio de la lengua literaria, lo que ya había sucedido en otras literaturas, especialmente la anglosajona. Galdós, por ejemplo, quiso meter el habla de la calle en su literatura, intentó que palpitara su novela con el registro coloquial, y a veces lo logró, como en *Fortunata y Jacinta,* pero nunca el elemento lingüístico llega a ser predominante, quedó subordinado a la gran trama, la historia, la fábula. Los autores latinoamericanos rompieron ese valladar, se saltaron ese dique.

Ahora se está produciendo una especie de *boom* de la nueva narrativa española, que sin duda es interesante, al margen de que se ha montado una gran operación comercial en torno de ella. Pienso que estos jóvenes escritores han desplazado, para bien, la tradición de la novela española, cuyos autores se caracterizaron, en general, por la falta de interés y conocimiento de las lenguas y literaturas extranjeras; hoy se registra la influencia de la literatura anglosajona, y no es casual, pues para mí el inglés es la lengua que marca los cambios fundamentales de la poesía y

la narrativa de este siglo. En el caso de Javier Marías esta influencia es evidente, pero se siente también en otros, como en este muchacho andaluz, Muñoz Molina, en quien se nota la presencia formidable y benéfica de la literatura norteamericana. Ambos, y Almudena Grandes, me parecen sumamente valiosos.

Pío Serrano
Director de la Editorial Verbum

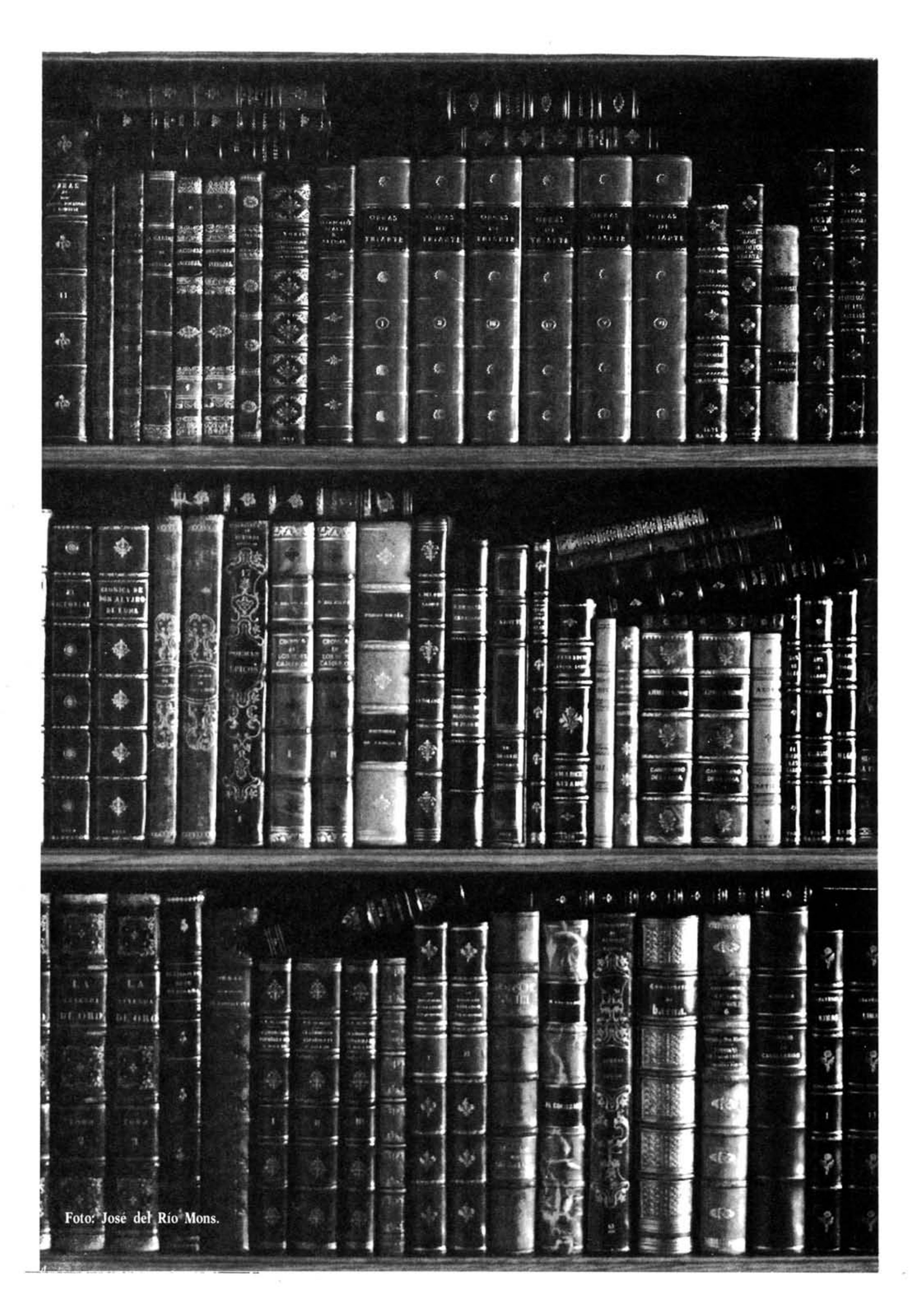


Foto: José del Río Mons.

Grandes y pequeños siempre coexistirán

El actual estado de salud de la industria editorial española me parece bueno, pero destacaría como más importantes las expectativas de futuro, que pueden calificarse de excelentes.

Hay una suma de factores que justifica mi optimismo. La industria editorial española, no sólo por las cifras de producción sino por la permanencia en el tiempo y por su riqueza idiomática, es una de las cinco grandes del mundo. El idioma español está en crecimiento, por el número de personas que lo compartimos y por la importancia de la cultura hispanoamericana. Estoy convencido de que en España se edita muy bien, existen grandes profesionales y espléndidos grupos apoyados en una larga tradición literaria y lingüística. Sin embargo, sufrimos una carencia: no exportamos proyectos editoriales, a diferencia de ingleses e italianos, que son grandes creadores de productos que se venden en el mercado internacional. Se nos ha dado la riqueza del fondo editorial pero, hasta ahora, no la de la comercialización. Siempre pensé que ésta es una contradicción de difícil explicación, porque existen grupos con brillantes ideas en nuestro mercado editorial. Debemos superar esta contradicción para completar la potencia de nuestra industria y competir también con las que están situadas fuera de nuestro espacio idiomático. El proceso de concentración editorial no es un fenómeno nuevo, lleva por lo menos una década fraguándose de manera progresiva y no creo que vaya a experimentar ningún retroceso, por la necesidad elemental de operar con solvencia en la Unión Europea y porque la creciente complejidad y envergadura de los procesos de producción obligan al editor a no permanecer aislado, a compartir con otras empresas proyectos de multiedición y multimedia. En ese sentido creo que es positivo. Sencillamente, se está dando en el mundo de la edición lo mismo que en otros ámbitos, como los de la comunicación, la prensa o la televisión, donde vemos que se suman esfuerzos económicos, financieros y caudales de bases de datos.

Pero de ninguna manera debe interpretarse que llegará un momento en que esta concentración borrará del mapa, al menos en el sector de la edición de libros en soporte papel, a las pequeñas editoriales creativas e innovadoras. Donde la creatividad es un factor clave, un valor añadido

esencial, como ocurre en nuestra actividad, las empresas de dimensiones reducidas pueden cumplir una función de rejuvenecimiento irremplazable si saben captar lo que determinadas franjas del mercado requieren. Estamos en el final de una época, no sólo por cronología. Hace un tiempo asistí en Valencia al Congreso del Tercer Milenio. Allí hablaron intelectuales muy destacados, como Umberto Eco, Gilles Lipovetsky y muchos otros. Fue muy interesante; desde diversos ángulos había una conciencia serena, no de catastrofismo, no de final de siglo, no de grandes jinetes del Apocalipsis sino de la necesidad de crear otra cultura más solidaria con las naciones pobres, con el entorno ecológico. Se percibe el nacimiento de nuevas líneas de pensamiento, aunque no sean filosofías globales, y creo que la cultura se va a configurar de otra manera. En ese sentido, es probable que las pequeñas editoriales sean más sensibles para percibir y comunicar a la sociedad las transformaciones que se están produciendo. Por lo tanto, creo en el paralelismo entre un proceso de concentración y otro de diversificación.

Por otra parte, el pluralismo de las ideas no corre ningún peligro con la concentración, porque la cultura no puede ser dirigida desde los Estados ni desde los grandes grupos empresariales. Un grupo poderoso puede asumir ciertos proyectos que una pequeña editorial no es capaz de llevar a cabo, por ejemplo, una gran obra de referencia. Pero el mundo de la cultura no sólo son las bases de datos, sino que nace de un modo más primigenio e individualizado. Un gran grupo acoge muchas veces iniciativas individualizadas de notable riqueza, porque sabe que su labor no puede limitarse a editar *best sellers* sino que le compete descubrir nuevos valores en los ámbitos del pensamiento o de la narrativa.

Muchas veces se han visto como amenazas unos fenómenos que luego resultaron ser positivos. El libro de quiosco fue uno de ellos. Al principio se lo vio como un enemigo de las formas tradicionales de producción y venta de libros. Digamos como un rival peligroso, porque no me gusta la palabra enemigo, ya que creo que en la industria cultural las distintas expresiones se complementan hasta cierto punto. Luego se comprobó que ese sentimiento de amenaza era infundado, porque todo lo que acerque y cree nuevos lectores, ya sean libros de bolsillo, de quiosco, colecciones como Alianza Cien, libros oficiales o patrocinados por una gran entidad, la revista de historietas, etc., es bueno. A lo mejor yo descubrí el placer de la narrativa a través de Salgari, que evidentemente es un gran autor, pero no me importa decir que en la etapa anterior fueron los comics de *El Capitán Trueno* o de *Roberto Alcázar y Pedrín* los que me iniciaron en la lectura.

El fantasma amenazador es hoy el soporte electrónico. El libro de soporte papel nunca desaparecerá en el ámbito de la creación, de la novela, por ese contacto tan personalizado lector-autor-editor, pero se

abren interrogantes en otro tipo de obras donde la imagen, la animación, la consulta del hipertexto entran en juego. ¿Por qué cerrarse ante el soporte informático si puede ser tan enriquecedor como lo fue, por ejemplo, la edición en color? El editor siempre será una figura indiscutible, necesaria, cualquiera sea el soporte, para transformar una idea en algo que la sociedad luego vaya a leer, a disfrutar, a compartir. Dicho esto, creo necesario agregar que no hay que mitificar ni agigantar la influencia real que tiene en la actualidad el soporte electrónico. Daré un ejemplo que conozco muy bien porque se trata de un notorio éxito editorial de Espasa Calpe: el *Diccionario de la Real Academia.* Es sabido que lo editamos como libro de bolsillo y también en CD ROM. En tres años y medio hemos vendido 400.000 ejemplares de la edición de bolsillo y 15.000 en CD ROM, aproximadamente (no tengo ahora los datos exactos). Bien, la venta en CD ROM me parece espléndida, porque constituye todavía una novedad, pero la proporción con respecto al soporte papel es una evidencia que no puede dejarse de lado. Recuerdo, a propósito, una anécdota de uno de los congresos de Cannes de edición electrónica. Asistí a una conferencia que daba un joven editor japonés. Comenzó diciendo que iba a enseñar un soporte absolutamente novedoso que había conseguido la tecnología nipona: ágil, práctico, capaz de ser llevado en un bolsillo, barato, con capacidad de avance y retroceso y mil virtudes más. Todos nos preguntábamos con qué artilugio electrónico nos deslumbraría el representante de la industria japonesa; entonces el conferenciante sacó de su bolsillo un libro, un tradicional libro de papel. «Esto lo puedo llevar a cualquier lugar del mundo –dijo– porque viaja conmigo y con mi imaginación. Es la magia del libro».

Los escritores hispanoamericanos, es un hecho, venden hoy en España mucho menos que antes, en tanto los Javier Marías, los Fernando Savater, por poner dos ejemplos entre otros, son auténticos *best sellers.* Pero éste no es un fenómeno propio de España, ni siquiera de Europa; en Argentina, en Chile, hasta cierto punto ocurre lo mismo: los autores más vendidos son los del país. Creo que es una muestra de afirmación de la diferenciación frente a la globalización. No obstante, estoy convencido de que la riqueza cultural y específicamente literaria de la mayoría de los países de lengua española hará que se reanude el intercambio de las obras de los grandes creadores.

Gracias a Dios, no existe un perfil definido, una fórmula exacta que asegure el éxito comercial de un libro. Cuando se da un *best seller*, en el campo de la ficción o en el de la no ficción, es muy difícil encontrar las diez razones que lo han convertido en tal. Yo desafío a cualquier analista del mercado editor a que me diga las claves de por qué *El mundo de Sofía* se convirtió en un resonante *best seller.* ¿Quién es capaz de afirmar que determinada obra va a ser un éxito, aunque ya lo haya sido en otros

países? Yo digo: «Bien, *El mundo de Sofía* ya ha sido un éxito en España, explíqueme usted las diez, las cinco razones que desvelen este fenómeno». No se descubren. Siempre hay una o dos que permanecen en el secreto más insondable del mercado. Ése es el misterio apasionante de la edición.

Javier de Juan
Consejero Editorial de
Espasa Calpe

The bigger the better

En el actual panorama de la edición pueden distinguirse dos figuras de editor bien diferenciadas, y no por distantes menos legítimas desde la perspectiva comercial. La primera cabría denominarla como la del editor literario, la segunda como la del editor comercial. Figuras, como apuntaba, legítimas ambas desde una perspectiva de mercado, pero que difieren esencialmente respecto de su posición en relación con la literatura. Me explico; el editor literario procura y debe, ante todo, hacer primar la literatura frente a otras cuestiones, y la aplicación personal de su criterio de excelencia, por equivocado que éste sea, es esencial frente a un mercado que devora todo y en el que la verdad parece fijada de antemano con total y absoluto desprecio por la literatura. Vivimos, por desgracia, una época en que la sociología precede a la verdad. De ahí que cuando se le pregunta a una de esas «masas encefálicas» de creación de opinión sobre la existencia de futuro, ésta conteste que cómo no va a creer en el futuro si ellas son sus verdaderos artífices. Pese a la apariencia contraria, hoy ya no goza de protagonismo el individuo, ni mucho menos la persona con opinión propia –concepto, el de «persona», que parece periclitado y que habría que volver a reivindicar–, sino una opinión más o menos prefijada, es decir, condicionada para que el sujeto dirija su mirada, al margen totalmente de la literatura, hacia el lugar en que esos mismos grupos tienen fijados sus intereses. De ahí quizá que nuestra época se carcterice por la total y absoluta falta de curiosidad. Para qué esforzarnos en buscar si ya otros nos ofrecen el hallazgo. Diferimos la responsabilidad del esfuerzo al crítico, al historiador, confiriéndoles atributos que en absoluto les corresponden. A mi juicio, y lo digo muy a mi pesar, la crítica ha dejado, salvo honrosas y escasísimas excepciones, de ser neutral. Los únicos que, en todo caso, podrían permitirse no ser neutrales son los creadores críticos. «Las cosas son susceptibles de perder todo su valor, todo su encanto y atractivo si nos arrastran a ellas cogidos de los pelos», escribía Henry Miller precisamente acerca de los libros. Hoy en día se busca cada vez más a orientadores que ayuden a no pensar, a no sentir profundamente y a descargarnos de toda responsabilidad personal, de todo sentido del deber individual frente a la vida. Nos asustaría que la

sociedad pasase de la indiferencia al aburrimiento de un vacío organizado, engrosando así los ejércitos del conformismo con la comodidad material y, lo que es peor, la indigencia del espíritu.

En cuanto al escritor, ¿dónde está hoy el intelectual que apele a la responsabilidad del artista, el escritor que apela a la responsabilidad del creador? Pedro Salinas ya vaticinó el futuro inmediato del escritor allá por los años cuarenta: que perdería su libertad y el respeto que le venía otorgando la sociedad por un lado y, por otro, que al doblegarse a la violencia del mercado y a la soldada, dejaría de ser lo que era. Y en esas estamos. En tales condiciones no nos parece, pues, aventurado afirmar que la letra impresa se encuentre en vías de desaparición como instrumento elevador de la cultura.

Es algo falaz considerar que el libro que más vende es el mejor. Para el editor comercial dicha falacia es su doctrina; pero no deja de ser pura falacia cuando el índice de ventas del libro se le quiere hacer pasar al lector como justo equivalente de su altura de mérito. La autoridad suprema, en el universo del *best-seller,* que decide el mérito de una obra, reside en la aritmética y no en la calidad literaria intrínseca al libro. A partir del siglo XIX se fue imponiendo en el recinto de lo literario el factor numérico, «el gigante de la cantidad», tal como dice Salinas, y se vino abajo con ello el gusto. El crecimiento del público lector a partir del XIX acarrea que el libro como mercancía cobre importancia. Y es en ese momento cuando irrumpe el conflicto, pues el libro es en su pura realidad algo que nace y cumple su destino sin rozar para nada el sentido económico del hombre. El escritor honrado, al poner la pluma sobre el papel, no está calculando cantidades de público, no piensa en sus lectores aritméticamente. El régimen de los *best-sellers* es la rotación rápida. Muchos libreros tienden a convertirse en vendedores exclusivos de esos subproductos efímeros incluidos en un repertorio suministrado por la ramplona hipocresía del cinismo publicitario. Publicidad cuyos tentáculos los constituyen aquellos críticos que adoctrinan al lector a desear lo que la industria necesita vender. La rotación rápida conforma un mercado de lo previsible: incluso lo supuestamente audaz, escandaloso o extraño se adapta a las formas previstas por el mercado. Las condiciones de creación literaria, que sólo pueden desarrollarse en el elemento de lo inesperado, la rotación lenta y la difusión progresiva, son muy frágiles. Nos arriesgamos a que un buen escritor verdadero acabe sin encontrar editor y por pasar desapercibido. Y todos tan tranquilos, pues como dice Lindon: «Nadie nota la ausencia de un desconocido».

Otra de las argucias del mercado actual consiste en «fabricar productos» dirigidos a sectores estigmatizados, pues desafortunadamente las diferencias y las identidades no han devenido otra cosa más que estigmas, pese a, o tal vez por obstinarse en querer adoptar un estatuto dife-

rente. Se vende más a un autor no por sus excelencias literarias sino por lo diferente que sea y por la acogida que pueda tener dentro de un determinado colectivo diferenciado. El buen autor al escribir no piensa en un futuro lector determinado, diferenciado. Escribe para el hombre común y para el común de los hombres. Sin ello, difícilmente podrá alcanzar su escritura un carácter universal.

Cuando un lector desprejuiciado se detiene hoy ante las mesas de novedades y anaqueles de las librerías en nuestro país recibe la sorpresa de que un crecidísimo porcentaje de lo que allí se exhibe, supuesta oferta de lectura, está constituido las más de las veces por libros inanes, coyunturales y de muy poco, por no decir ningún, valor formativo. El fenómeno, a lo que se ve, es universal y tal estado de cosas ostenta un mayoritario *made in USA* envidiado e imitado por otras comunidades a causa de un mimetismo que reproducen, antes que nadie, todos aquellos que prefieren creer que no hay lectores, sino masa de lectores; rápido beneficio, en definitiva. Esta moda arrasa con todo lo que debería ser esencial para cualquier editor que se precie de serlo, a saber: la buena escritura, el buen autor y el buen lector. De ello tenemos ejemplos claros y recientes. En el mundo de las artes plásticas, por ejemplo, hemos podido comprobar que el *boom* de la «pintura joven» durante los 80 ha resultado ser más que desastroso. Llegó a destruir verdaderas vocaciones de artistas incipientes y, al final, como suele ser habitual, tan sólo quedaron individualidades que aún deberán pasar la dura prueba del tamiz del tiempo. Claro que todo este *boom* deparó pingües beneficios a galeristas, banqueros, blanqueadores de dinero y un largo etcétera.

El editor más condescendiente con las leyes del mercado se amparará en las razones que, para justificar su propia existencia, éste le brinda, importándole un bledo el grado de sinrazón que ello suele llevar parejo. Al editor literario, sin embargo, como simple mediador entre el autor y el lector, sólo le cumple crear las condiciones idóneas para que el autor verdadero pueda seguir desarrollando su labor de creación, y el lector gustoso tener la libertad de elección para acceder al libro de la forma más desprejuiciada posible; cuidar que la obra circule dentro de las posibilidades que ofrece el mercado y sus leyes, haciendo que esa obra se difunda, se venda y produzca réditos a los autores. Deseo a todas luces ennoblecedor de la tarea de editor, sin, por supuesto, tratar con ello, tal como suele ser la tónica, de dar gato por liebre. Este editor no debería imponer nada, sino conseguir un honesto equilibrio entre su propia conveniencia y las necesidades *reales* del medio en el que se desenvuelve. Para ello tendrá que saber prestar oídos a esas necesidades y contribuir, en la medida de sus limitaciones, cada vez mayores en España, a generar un espacio de auténtico intercambio. Si bien la figura de este tipo de editor se va convirtiendo día a día en una especie en vías de extinción en

nuestro país. Como viene diciendo otro de los pocos editores españoles todavía independientes: «somos los últimos mohicanos». O como me decía otra amiga editora, hoy ya no tan independiente, con ocasión de la celebración, hace unos años, del 25 aniversario de su independencia como editora: «somos como los 'replicantes' de aquella película de ciencia-ficción». Por cierto que en aquel evento, creo que ya irrepetible, y en el que se dieron cita representantes del mundo editorial de toda Europa, el director de una gran firma editorial extranjera, ante la cuestión de cómo determinar los indicadores más o menos fiables a la hora de contratar un potencial *best-seller,* relató públicamente su experiencia con dos títulos por los que pagó anticipos de autor millonarios. Uno fue todo un éxito, del otro vendió apenas un centenar de ejemplares. La mayoría de los editores presentes en aquel acto había pasado por experiencias similares. Por mucho que se pretenda distinta, no es otra la realidad del mercado. Dada la situación, el reto del editor literario independiente estará, pues, en llegar a tener la sensibilidad suficiente para saber elegir, más allá del éxito o del fracaso, a este o a aquel autor, este o aquel otro título. De su labor editorial se desprenderá, con el paso del tiempo, lo acertada que haya podido ser su elección. No debería plantearse, en primera instancia, si aquello que va a publicar será un éxito de ventas inmediato o no lo será. Sencillamente lo publicará porque cree en lo que está publicando, y asumirá el riesgo de vender o no vender y de equivocarse o no en la propuesta que esté dando a conocer. Si el editor tiene clara la dirección que quiere dar a sus colecciones el mercado no tiene por qué operar una influencia definitiva ni definitoria en el rumbo que éstas vayan adquiriendo. Por fortuna, el mercado aún no es del todo omnipotente, y, en la medida que un editor con una línea definida sepa seguir atento –para lo que ha de estar lógicamente bien informado– a los autores que ya existen o vayan surgiendo, afines a esa línea de actuación, los podrá seguir incorporando a su acervo editorial, aunque no siempre en la medida que a veces desearía. Aquí interviene la competencia, dándose la especial circunstancia de que muchos autores descubiertos por pequeños sellos editoriales –pues son los únicos que arriesgan algo en este sentido–, les son luego arrebatados por los editores grandes. Hay colecciones, no obstante, que, más allá de los avatares del mercado, y por el mismo buen hacer del editor, se van construyendo a sí mismas y acaban siendo emblemáticas. A ello es a lo que debería aspirar todo buen editor.

Por contra, y en la medida que el editor siga considerando al libro como un mero producto de consumo al dictado de los medios de comunicación o formando parte constitutiva de ellos, no cabe duda de que, a través de ese «producto» y con esos medios, tratará de favorecer un estado de opinión que coadyuve a su venta. Lo cual no querrá decir, ni mucho menos, que se esté anticipando a unas necesidades culturales rea-

les. Porque, ¿quién decide el gusto del público a la hora de poner en el mercado determinados productos? Los medios de comunicación de masas, cada día más concentrados en manos de unos pocos y apoyados por el instrumento que les brindan la tecnología y la estadística, son capaces de fabricar una realidad virtual instrumentalizada, que pasa por ser lo real mismo. Hoy, la sociología se anticipa a la vida de los individuos; para ello tan sólo le basta con consultar a un colectivo, ni siquiera importa ya lo cualificado o amplio que éste sea. De sus respuestas, los medios coligen una verdad irrefutable y tratan de imponerla. Todo se cifra en índices de audiencia, de lectura, de consumo de una serie de productos diseñados previamente o copiados de aquí y de allá no sólo para ser vendidos como productos netos capaces de satisfacer necesidades concretas; con ellos también se compra y se vende la ilusión y el prestigio de lo mejor, porque es lo que más se vende y es lo que más se vende porque es lo mejor y por eso lo compra usted que es nuestro mejor cliente. El libro tampoco escapa a esta celada. Ahí está la lista semanal de los libros más vendidos, ¡los mejores! por mejor vendidos, es decir, por *best-sellers,* que no es otra la traducción para este término anglosajón. Si usted los compra tenga la certeza de que no se equivoca; es lo último, lo que «todo el mundo» lee. ¡Usted sí que sabe elegir!

–¿Cómo, que ha llegado un cliente que quiere un libro de Cervantes? ¡Qué antiguo!

–No, mire, ése no lo tenemos, pero podemos pedírselo al distribuidor, y en tres o cuatro semanas igual lo tiene ya usted aquí. Si tanto le interesa Cervantes podemos pedirle las *Obras Completas.*

(El cliente, atónito, no responde, pues sabe que no existe edición completa de las *Obras Completas* de Cervantes todavía hoy en España).

–Aunque acabamos de recibir lo último de Cleopatro Festín, que se está vendiendo como rosquillas. Se anuncia en Canal Cruz...

(El cliente huye despavorido).

La realidad, pese a lo que se nos quiere hacer ver, es cada vez más rica y compleja, y a su complejidad contribuyen también, qué duda cabe, las nuevas formas de dominación y de control impuestas por el análisis simplista y uniformador de los medios de comunicación, de la sociología y de determinadas estructuras sociales hoy, sin remisión, en clara decadencia.

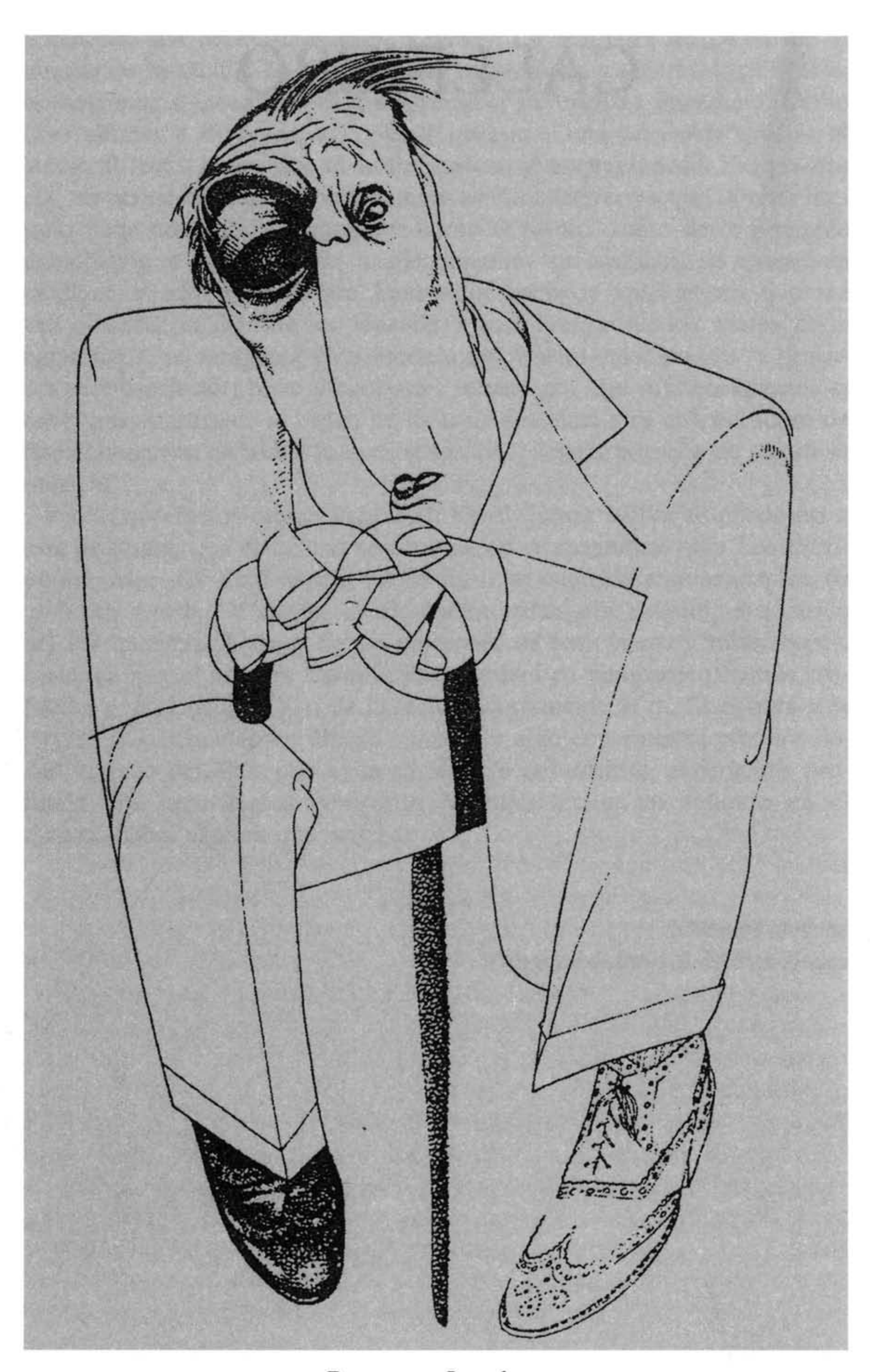
El libro no es sólo un manual, un objeto de uso, ni tampoco un puro medio de distracción o pasatiempo. El libro está hecho de palabras y su lectura no es ni más ni menos que la relación del ser humano con la palabra escrita. La cultura de medio mundo es una cultura del libro y la del otro medio la de los libros anteriores a los libros: la de la tradición oral, la del folclore. Sólo la frivolidad, la barbarie y el embrutecimiento de la sociedad que nos está tocando vivir puede reducir el libro, como lo viene haciendo, a la categoría de «lo libresco, de la hipocresía de lo

libresco», que decía Emmanuel Levinas. La literatura no pertenece al mundo de la acción. La obra literaria es ilimitada y abierta, y, por tanto, no responde a incentivos ni a perspectivas de carácter inmediato. Como obra abierta e ilimitada sólo puede encontrar una presencia gracias al lector, al lector entusiasta, al lector gustoso y desprejuiciado. Esa presencia, no obstante, siempre será una presencia relativa, ya que la obra literaria tiene una entidad propia, es como el tesoro oculto de la pirámide aguardando a que el buen lector descubra su realidad, su existencia mediante el acto de la lectura. Pero a diferencia de aquel tesoro, que una vez descubierto deja de ser leyenda y pasa a engrosar los anales de la egiptología, la verdadera obra literaria no perderá valor porque la descubra un buen lector; bien al contrario, se verá por ello más enriquecida si cabe, pues pertenece al orden de lo espiritual, está más allá del logro de fines concretos. Si todos fuésemos sordos, ¿dejaría por ello de existir la música?

Pero, ¿qué factor otorga vida a un libro? Henry Miller responde así a esta pregunta, que él mismo se formula en su magnífica obra *Los libros en mi vida:* «El libro vive a través de la apasionada recomendación de un lector a otro». Y añade: «Nada podría estrangular este impulso básico del ser humano. A pesar de las opiniones de los cínicos y misántropos, sostengo que el hombre siempre se empeñará en compartir sus más profundas experiencias». Y la de la lectura ciertamente lo es. Si el libro y la lectura nos enfrentan en último extremo a algo es a nuestra propia soledad, trabajo del alma que evita el extravío del espíritu, experiencia profunda que necesitamos compartir. Mientras exista un solitario en el mundo, habrá alguien que escriba.

Manuel Borrás
Director Editorial de Pre-Textos

CALLEJERO



Borges por Loredano

Jorge Luis Borges: el mundo de la ficción
Una entrevista con Seamus Heaney y Richard Kearney

Nota previa del traductor: *Presentamos a continuación la entrevista que Jorge Luis Borges ofreció a Seamus Heaney y Richard Kearney en junio de 1982, con motivo del centenario de James Joyce. La entrevista fue publicada al año siguiente en el número siete de la revista* The Crane Bag, *con una nota introductoria de Richard Kearney, por aquel entonces profesor de filosofía en el University College de Dublín*[1].

Resulta curioso leer esta entrevista catorce años después de su publicación original, con la nueva perspectiva otorgada por la concesión del premio Nobel a Seamus Heaney. Pese al prestigio madrugador del poeta irlandés, que ya en aquellos años gozaba de un seguimiento y aplauso crítico constantes, no sería prudente establecer comparaciones entre los dos escritores: el propio Heaney, refugiado en el silencio y la apostilla prudente, parece entenderlo a la perfección. La erudición y peculiar fuerza imaginativa de la mente borgiana no tardan en imponerse a la voluntad inicial de sus entrevistadores, que se hallan ante un perfecto conocedor de su literatura nacional, y a un maestro del diálogo y la evocación sólo en apariencia azarosa; se reúnen aquí, pues, argumentos y escritores que el aficionado a Borges reconoce al instante: la filosofía de Berkeley, James Joyce («intrincado y casi infinito irlandés», como lo definiera en el ensayo «Flaubert y su destino ejemplar»), Juan Escoto Erígena y la concepción del «Nihil» (retomando el comentario de «Vindicación de Bouvard et Pécuchet»), *la idea del eterno retorno que articula* Historia de la eternidad *y, por supuesto, las diversas concepciones del tiempo y el espacio que pueblan los mundos imaginados de Uqbar y Tlön. El resultado puede el lector juzgarlo por sí mismo, aunque cabe notar la escasa originalidad de ciertas preguntas del Nobel irlandés, preocupado como siempre por Jung, Dante y el influjo probable del catolicismo; sin duda, Borges no era su fuerte. Sorprende, asimismo, la falta de alusiones a otro irlandés admirado por Borges, Jonathan Swift,*

[1] *Nacido en 1954, Richard Kearney es en la actualidad catedrático de filosofía en la misma universidad. Entre sus libros destacan* Poétique du Possible *y* Poetics of Imagining, *además del volumen de poemas* Angel of Patrick's Hill.

quien, junto a Shaw y Berkeley, compone una tríada repetida y comentada en diversos escritos borgianos. Es una ausencia sobre la que quizá no vale la pena especular, pero que contrasta con ciertas líneas del «El escritor argentino y la tradición» que Kearney y Heaney no parecen haber recordado y que sirven, pienso, de perfecto complemento a este trabajo: «Tratándose de los irlandeses, no tenemos por qué suponer que la profusión de nombres irlandeses en la literatura y la filosofía británicas se deba a una preeminencia racial, porque muchos de esos irlandeses ilustres (Shaw, Berkeley, Swift) fueron descendientes de ingleses, fueron personas que no tenían sangre celta; sin embargo, les bastó el hecho de sentirse irlandeses, distintos, para innovar en la cultura inglesa. Creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga, podemos manejar todos los temas europeos, manejarlos sin supersticiones ...». El lector inquieto no puede evitar preguntarse, en fin, qué habrá pensado Seamus Heaney al leer estas líneas.

Por último, debo añadir que las escasas notas insertas no tienen más propósito que el de aclarar ciertas alusiones o expresiones idiomáticas no conocidas por el lector español.

J.D.

Nota introductoria:

La entrevista que sigue tuvo lugar en Dublín el 16 de junio de 1982, *Bloomsday*. Borges estaba pasando unos días en la capital irlandesa con motivo del centenario de James Joyce, invitado por Anthony Cronin y el comité organizador. Borges leyó por vez primera a Joyce en 1922, cuando un amigo le prestó un ejemplar de la primera edición de *Ulises*. En 1925 publicó un notable artículo sobre Joyce y una traducción del fragmento final de la obra en la revista argentina *Proa*, titulada «El Ulises de Joyce/ Traducción de James Joyce, La última página del Ulises».

Durante cerca de sesenta años, y de acuerdo con sus palabras, Borges había «recorrido el paisaje imaginario» del Dublín que Joyce retratara en *Ulises*. Había vivido en un Dublín de ficción: no como presencia visual sino como ausencia imaginativa. Ahora que al fin ponía pie en la ciudad laberíntica de Joyce, «a la provecta edad de 82 años», era un hombre ciego, obligado aún a representar mentalmente unos contornos visuales ausentes: al igual que el ciego del episodio de las «Sirenas», debía abrirse paso bastón en mano por las calles de la ciudad, recreándola igual que hiciera Joyce en sus últimos años: para ambos, la ciudad era memoria y ceguera. «Quizá mi viaje a Irlanda no sea sino un sueño», meditó. Bor-

ges paladeaba la ironía de esta coincidencia traviesa, digna del propio Joyce.

Pero las semejanzas entre Borges y Joyce no terminan, ni empiezan, con el *Bloomsday.* Ambos son magos de la palabra, vanguardistas inquietos y a menudo herméticos que exploran nuevas formas de creación literaria (la ficción ajustada, alegórica, de Borges, la prosa épica, expansiva, de Joyce); ambos promueven la aparente paradoja de que una conciencia literaria internacional ha de ser forjada a partir de una lengua vernácula y de las experiencias que en ella se expresan; ambos creen en la naturaleza cíclica del tiempo, convencidos de que los mundos de la realidad y de la ficción se entremezclan continuamente y de que el significado de la historia de los hombres se revela en los *corsi* y *ricorsi* de Juan Bautista Vico, en la senda que no deja de dar vueltas antes de volver a su comienzo.

La transcripción de nuestras intervenciones se ajusta al formato de pregunta/respuesta por razones de prudencia y concisión editorial. Esto, inevitablemente, no hace justicia a los frecuentes saqueos que Borges y Heaney realizaron al banco de la memoria poética; fieles a la lógica pausada, inmediata de la asociación y la cadencia, se espolearon mutuamente, haciendo calas azarosas pero excitantes en las arcas de Shakespeare, Swinburne, Coleridge, Wordsworth, Tennyson, Kipling, Stevenson y Browning, debatiendo la identidad literaria del «alma inglesa», contrastando las melodías populares de los tangos y milongas bonaerenses con las baladas del Ulster, o recitando y comparando traducciones de Dante (tanto Borges como Heaney han reflexionado por escrito sobre el episodio de Ugolino en la *Divina Comedia,* otra coincidencia literaria que, como es evidente, encantó a Borges).

Borges habló de muchas cosas que no ha sido posible reproducir en las páginas que siguen. Habló largamente, por ejemplo, sobre la situación política de su país, explicando cómo un número de jóvenes intelectuales argentinos, entre los que se contaba, se habían alineado con la República durante la Guerra Civil española, y cómo, en los años cuarenta, su madre y su hermana habían sido encarceladas con un grupo de prostitutas por mandato de Perón; habló de su miedo a cualquier forma de nacionalismo insular o triunfalista (que contraponía explícitamente al internacionalismo de las letras encarnado por Shaw, Joyce y Wells). También se refirió a la crisis de las Malvinas, ya que los periódicos del 16 de junio incluían las primeras noticias sobre la rendición del ejército argentino. Por petición expresa de Borges, hemos eliminado dichas alusiones del texto. Por último, Borges señaló algunas de las referencias biográficas que más le han formado: su abuela inglesa y anglicana, quien, durante su infancia, le leyó el *Libro de Job,* los cuentos de Grimm, *El libro de la Selva* de Kipling y los «fantásticos asesinatos» de Dickens; su adorada madre, que le enseñó

varias lenguas (en su casa se hablaba inglés, español y francés), las melodías de Moore (que aún recita con alegría), y una cierta concepción del misterio religioso; se refirio, asimismo, a sus largos viajes juveniles por el extranjero y, en especial, a su estadía en Ginebra (1914-1921) donde descubrió a Conrad, Baudelaire, Joyce y Schopenhauer. Este descubrimiento de la cultura europea fue en realidad, insiste, un redescubrimiento de su propia identidad como «europeo expatriado». Decidió entonces que su propia escritura, en tanto que europeo abocado al exilio, trataría de mantenerse fiel a la rica multiplicidad de la cultura europea. Si algo específicamente argentino pervive en su trabajo se debe, afirma, a que como Joyce piensa que lo universal sólo puede ser alcanzado gracias a una permanente fidelidad, no siempre aparente, a la mirada genésica de lo particular. Este sentimiento queda mejor resumido, acaso, en una elegía autobiográfica que Borges redactó en Bogotá en 1963:

> Oh destino el de Borges,
> haber navegado por los diversos mares del mundo
> o por el único y solitario mar de nombres diversos,
> haber sido una parte de Edimburgo, de Zürich, de las dos Córdobas,
> de Colombia y de Texas,
> haber regresado, al cabo de cambiantes generaciones,
> a las antiguas tierras de su estirpe,
> a Andalucía, a Portugal y a aquellos condados
> donde el sajón guerreó con el danés y mezclaran sus sangres,
> haber errado por el rojo y tranquilo laberinto de Londres,
> haber envejecido en tantos espejos,
> haber buscado en vano la mirada de mármol de las estatuas,
> haber examinado litografías, enciclopedias, atlas,
> haber visto las cosas que ven los hombres,
> la muerte, el torpe amanecer, la llanura
> y las delicadas estrellas,
> y no haber visto nada o casi nada
> sino el rostro de una muchacha de Buenos Aires,
> un rostro que no quiere que lo recuerde.
> Oh destino de Borges,
> Tal vez no más extraño que el tuyo.

Richard Kearney



Kearney: Creo que sería apropiado, ya que hoy es *Bloomsday,* y usted está aquí, en Dublín, con motivo del centenario de Joyce, que empezára-

mos hablando de su relación literaria con Joyce. En 1925, usted declaró sentirse orgulloso de ser «el primer aventurero hispánico que ha arribado al libro de Joyce». ¿Cómo describiría dicha aventura?

Borges: No me queda más remedio que remontarme a los primeros años veinte. Un amigo me prestó un ejemplar de la primera edición de *Ulises,* que acababa de ser publicada por Sylvia Beach en París. Lo hojeé con interés, pero fracasé, no fui capaz de leerlo. Sin embargo, desde un inicio me di cuenta de que tenía ante mí un libro tortuoso y maravilloso. Pero un libro, ¿sobre qué?, me preguntaba. Cada vez que pensaba en *Ulises* no eran los personajes –Stephen, Bloom o Molly– los que me venían a la mente, sino las palabras que materializaban a tales personajes. Esto me convenció de que Joyce era, ante todo, poeta: forjaba poesía con los elementos de la prosa. Mi posterior descubrimiento de *Finnegan's Wake* y *Pomes Penyeach* confirmó esta opinión. Cuando pienso en novelistas como Tolstoi, Conrad o Dickens, considero el poder de sus personajes y sus argumentos, o el contenido de sus narraciones. Pero en Joyce el interés se ha desplazado hacia las formas del lenguaje, hacia esas palabras y frases de una musicalidad indeleble que aspiran a la condición de poesía. Al volver la vista sobre mis propios escritos sesenta años después de mi encuentro con Joyce, he de reconocer que he compartido siempre su fascinación por las palabras, y que he trabajado, en mi propia lengua, dentro de un marco esencialmente poético, saboreando los múltiples significados de las palabras, sus ecos, sus infinitas resonancias etimológicas. Mis propios personajes no son, a menudo, sino excusas para jugar con las palabras y entrar en su mundo novelesco. La obsesión de Joyce por el lenguaje lo convierte en alguien muy difícil, si no imposible, de traducir. Especialmente al español, como descubrí cuando traduje un fragmento del monólogo de Molly en 1925. Las traducciones de Joyce a las lenguas hispánicas o romances han sido hasta la fecha muy pobres. Sus compuestos funcionan mejor en lenguas anglosajonas o germánicas. Y pienso que todas sus obras debieran ser leídas como poesía.

Heaney: Me he preguntado a menudo cuál es la diferencia entre el uso que hace Joyce del lenguaje en sus poemas, en *Chamber Music,* por ejemplo, y en la prosa de *Retrato* o de *Ulises.* Me da la impresión de que en el primer caso Joyce se aproxima al lenguaje como si fuera un ventrílocuo, un sirviente fiel y obediente que ensaya notas tomadas de la literatura, mientras que en prosa algo especial se libera y cobra vida. Siempre que trata de acercarse al verso parece un impedido. Y, no obstante, latente bajo el prosista, se escondía un poeta incurable, que con una creatividad inaudita buscaba jugar con la prosa.

Kearney: En un ensayo muy posterior a esa primera traducción, usted elogió expresamente la finura y maestría estilística de Joyce. ¿Piensa que Joyce ha influido en su propio estilo?

Borges: Me impresionó el modo en que Joyce se atrevió a escribir cada capítulo o episodio de *Ulises* en un estilo diferente. Mi propio trabajo comparte también esa pluralidad de estilos. No estoy seguro, sin embargo, de que haya una influencia directa de su obra en la mía. O si la hay, debe de ser inconsciente. Los escritores cuya influencia literaria asimilé de modo consciente fueron Stevenson, Chesterton, Kipling y Shaw, autores que leí de niño en Buenos Aires, cuando pasaba gran cantidad de tiempo en la biblioteca de mi padre, que contenía una notable colección de libros ingleses. Durante mi infancia soñé con estos autores, con Kipling en la India, con Coleridge en Kubla Khan, con Dickens en Londres. Fue ahí donde, quizás, experimenté la literatura como una aventura en una diversidad infinita de estilos. La biblioteca era una sola mente con muchas lenguas. Desde entonces las bibliotecas no han dejado de fascinarme (y en esta fascinación me acompañan muchos de mis personajes). Mi anhelo, por ejemplo, era trabajar en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires, que posee más de 900.000 volúmenes. Pero 1955, año en que fui nombrado al fin director de la biblioteca, fue también el año en que me quedé definitivamente ciego. Estaba rodeado de libros que no podía leer. A veces pretendía no estar ciego. Incluso ahora gusto de entrar en una librería y comprar algunos volúmenes para engañarme: quiero pensar que todavía puedo leer por mi cuenta. Pero me incomoda hablar de influencias en mi «escritura», pues no me veo como escritor. No escribo muy bien. De hecho, soy incapaz de releer mis libros. Tampoco he leído ninguna reseña sobre mis trabajos. Mi biblioteca no contiene un solo comentario de esa especie. Me he hecho famoso, pienso, a pesar de lo que he escrito, no a causa de ello. Debe de haber algún error. Quizá la gente me confunde con alguien, con otro escritor.

Heaney: ¿Quizás no es usted sino Borges quien escribe sus libros?

Borges: ¡Sí, desde luego! Parece que, como mínimo, fuéramos dos. El hombre tímido, recluido y luego el otro, el famoso, el charlatán.

Kearney: En «El escritor argentino y la tradición», usted declaró que se sentía al margen de la tradición central de su lengua[2]. Joyce expresó un sentimiento parejo cuando describió «hogar, patria e iglesia» como redes restrictivas de las que intentaría huir, o cuando lleva a Stephen a admitir que nunca podrá sentirse cómodo dentro de la lengua inglesa, que nunca podrá hablar o escribir sus palabras «sin sentir una sensación de desasosiego, su idioma, tan familiar y tan extraño, será siempre para mí un lenguaje adquirido. Yo no he creado esas palabras, ni las he puesto en uso.

[2] *No he podido encontrar tal confesión en el ensayo que lleva ese título. Ciertamente, como comento en la nota introductoria, Borges se refiere a la excentricidad de una posible tradición argentina en términos francamente positivos, aludiendo de modo explícito al ejemplo de los irlandeses dentro de la tradición británica.*

Mi voz se revuelve para defenderse de ellas. Mi alma se angustia entre las tinieblas de [este] idioma». ¿Experimenta usted un sentimiento de alienación cultural o postcolonial semejante en su uso del castellano?

Borges: Es cierto que como argentino me siento distante de la tradición central española. Me eduqué en Argentina, lo que en mi caso supuso igual familiaridad con las culturas inglesa y francesa. Así que soy, supongo, doblemente extranjero, pues incluso el español, la lengua en la que escribo y en la que no dejo de ser un intruso, ocupa un lugar marginal en el marco de la tradición literaria europea.

Heaney: ¿Piensa usted que puede hablarse de una tradición hispanoamericana, teniendo en cuenta, claro está, que toda tradición ha de ser imaginada antes de que emerja?

Borges: Sin duda, toda noción de tradición implica un acto de fe. Nuestras imaginaciones alteran y reinventan el pasado a cada instante. Debo confesar, no obstante, que nunca me convenció demasiado la idea de una tradición hispanoamericana. Cuando viajé a México, por ejemplo, me maravilló la riqueza de su cultura y literatura nativas. Pero sentí que no tenía nada en común con ellos. No podía identificarme con su culto del pasado indio. Argentina y Uruguay difieren de la mayoría de países latinoamericanos en el hecho de que surgen de una mezcla de tres culturas, española, portuguesa e italiana, lo que les otorga un ambiente más europeo. En Argentina, gran parte de nuestra jerga tiene origen italiano. Yo mismo desciendo de antepasados portugueses, españoles, judíos e ingleses. Y los ingleses, como nos recuerda Lord Alfred Tennyson, son a su vez mezcla de muchas razas: «Sajones, celtas y daneses somos». La pureza racial o nacional no existe. Y, aunque existiera, la imaginación trascendería tales límites. El nacionalismo y la literatura son, por lo tanto, enemigos naturales. No creo que haya una cultura específicamente argentina que pueda ser calificada como «latinoamericana» o «hispanoamericana». En rigor, los únicos americanos son los indios. El resto somos europeos. Me agrada considerarme, por tanto, un escritor europeo en el exilio. No español ni americano, ni tan siquiera hispanoamericano, sino un europeo expatriado.

Heaney: T.S. Eliot habló alguna vez de la totalidad constituida por la mente europea[3]. ¿Piensa que ha heredado algo de esa mente a través del desvío español?

Borges: En Argentina no debemos lealtad a ninguna cultura europea en particular. Utilizamos, como ya he dicho, todo lo que nos interesa de las diferentes lenguas y literaturas nacionales: es posible que también

[3] *La expresión de T. S. Eliot reza, más concretamente,* the whole mind of Europe, *de difícil si no imposible traducción. He optado en este caso por parafrasearla con no mucha fortuna.*

hagamos uso de esa «mente europea» de la que habla Eliot, si es que existe. Pero precisamente a causa de nuestra lejanía, poseemos también la libertad cultural e imaginativa para elevar nuestra mirada por encima de Europa, hacia Asia y otras culturas.

Keaney: Como usted mismo demuestra con frecuencia en sus ficciones, cuando invoca las doctrinas místicas del budismo y el Extremo Oriente.

Borges: El hecho de no pertenecer a una cultura «nacional» homogénea no es acaso un signo de pobreza sino de riqueza. En ese sentido, soy un escritor «internacional» que reside en Buenos Aires. Mis antepasados vienen de otros países, de otras razas, y yo mismo pasé gran parte de mi juventud en Europa: viví en Ginebra, Madrid y Londres, donde aprendí alemán, inglés antiguo y latín. Este aprendizaje multinacional me permitió jugar con las palabras como si fuesen juguetes o, como dijo Browning, me ayudó a entrar en el «gran juego del lenguaje».

Heaney: Encuentro muy interesante que esta inmersión infantil en varias lenguas –español e inglés, en particular– le proporcionara esta concepción del lenguaje como juego. Yo mismo soy consciente de que mi fascinación por las palabras tiene estrecha relación con mi aprendizaje adolescente del latín; me atraía el modo en que las palabras viajaban y se modificaban de una lengua a otra, las raíces latinas, el drama erigido por la etimología; asimismo, se ha comentado que la fantasmagoría verbal de Joyce parece relacionarse con la educación típica de la época, basada en el estudio de los clásicos.

Kearney: ¿Hay algún otro escritor irlandés, aparte de Joyce, que usted admirara en particular?

Borges: Cuando todavía era un muchacho, leí en Buenos Aires *La quintaesencia del ibsenismo,* de George Bernard Shaw. Me impresionó de tal modo que pasé a leer todas sus obras de teatro y sus ensayos. Descubrí entonces a un escritor con una profunda curiosidad filosófica y una intensa creencia en el poder transfigurador de la voluntad y la mente. Shaw posee esa facultad, típicamente irlandesa, de la risa y la humorada. Oscar Wilde es otro autor irlandés que tenía el raro talento de combinar humor y frivolidad con calado intelectual. Escribió algunas frases retóricas, por supuesto, ciertos *purple passages,* pero creo que cada palabra que escribió es verdadera.

Kearney: Wilde dijo una vez que «una verdad artística es aquella cuya inversa también es verdadera».

Borges: Sí, esto es justo lo que yo quería definir como *verdad cómica,* es decir, la verdad de la ficción, capaz de acomodar representaciones cíclicas y contradictorias de la realidad. Por eso afirmo que cada palabra que Wilde escribió es cierta. Yo también creo en la verdad cómica. Quizás no sea un accidente que mi primera aventura literaria fuese una traducción de un cuento infantil de Wilde. Pero hay otro irlandés que pren-

dió en mi imaginación muy pronto: George Moore[4]. Moore inventó una nueva especie de libro, nutrido de anécdotas y conversaciones que escuchaba al azar en la calle y que luego transformaba en ficción. También aprendí mucho de él.

Kearney: ¿Y qué hay de Beckett, quizás el más estrecho colaborador irlandés de Joyce? Parece compartir con usted un interés obsesivo por la metaficción, por el relato como laberinto intelectual o parodia recurrente de sí mismo.

Borges: Beckett me aburre. Vi *Esperando a Godot* y con eso me bastó. Era una obra muy pobre. ¿Para qué molestarse en esperar a Godot si nunca llega? Me aburrí. No me quedaron ganas de leer sus novelas.

Kearney: Su trabajo está salpicado de reflexiones y alusiones metafísicas. ¿Cuál es su relación con la filosofía?

Borges: En mi opinión, el filósofo por excelencia es Schopenhauer. Conocía el poder de la ficción en las ideas. Esta convicción la comparto, claro está, con Shaw. Schopenhauer y Shaw demostraron que deslindar al escritor del pensador es una falacia. Ambos fueron grandes escritores y grandes pensadores. Otro filósofo que me fascinó enormemente fue George Berkeley... ¡otro irlandés! Berkeley sabía que la metafísica era un producto tan genuino de la mente creadora como la poesía. No era un funcionario de las ideas, como tantos otros filósofos. Platón y los pensadores presocráticos eran conscientes de que la lógica filosófica y la poesía del mito estaban inextricablemente unidas, se complementaban. Platón se dedicaba a las dos cosas. Pero después de Platón el mundo occidental parece haber enfrentado ambas actividades al declarar que o soñamos o razonamos, o usamos argumentos o usamos metáforas. Pero lo cierto es que usamos las dos cosas. Muchos pensadores herméticos y místicos combatieron esta oposición, pero no hasta la aparición del idealismo moderno de Berkeley, Schelling, Schopenhauer y Bradley (cuyo espléndido libro *Apariencia y realidad* me menciona en el prólogo: ¡cuánto me halagó ser tenido en cuenta como pensador!) volvieron los filósofos a reconocer de forma explícita su dependencia de los poderes creativos y moldeadores de la mente.

Kearney: ¿Cómo llegó a interesarse por la metafísica de Berkeley?

Borges: Mi padre me introdujo en la filosofía de Berkeley a la edad de diez años. Antes incluso de que fuera capaz de leer o escribir con propiedad me enseñó a pensar. Era profesor de filosofía y cada noche, al

[4] *George Augustus Moore (1852-1933), poeta, novelista y autor de teatro angloirlandés. Después de una estancia de diez años en París, regresó a Londres en 1880, donde comenzó su carrera de novelista bajo la influencia de Zola. Su obra más estimada es* Esther Waters *(1885). En sus últimos años se convirtió en una de las figuras más respetadas del mundo literario inglés. Richard Kearney lo menciona de pasada en su introducción.*

terminar la cena, impartía su lección. Tengo un recuerdo nítido de cómo me dio a conocer por vez primera la metafísica idealista de Berkeley, en particular su idea de que el mundo material o empírico es una invención de la mente creadora: ser es ser percibido / *Esse est Percipi.* Un día, después del almuerzo, mi padre tomó una naranja y me preguntó: «¿De qué color es?». «Naranja», repliqué. «¿Te refieres al color de la naranja o a tu percepción de la misma?», y prosiguió: «Y el sabor dulce, ¿está en la naranja, o en la sensación de tu lengua que la hace dulce?» Esto lo sentí como una revelación: que el mundo exterior es tal como lo percibimos o imaginamos. No existe independientemente de nuestras mentes. Desde aquel día, me di cuenta de que realidad y ficción estaban emparentadas, de que incluso nuestras ideas son ficciones creadoras. Siempre he creído que la metafísica, la religión y la literatura tienen una fuente común.

Kearney: Berkeley insistía en que su idealismo no debía ser confundido con el empirismo británico y se rebelaba contra Locke: «Nosotros los irlandeses pensamos de otro modo». Yeats jaleó esta frase explicando que representaba «el nacimiento del intelecto nacional». ¿Cree usted que es sólo una feliz coincidencia el hecho de que su temprano descubrimiento del poder creador de la mente coincidiera con su admiración hacia escritores y pensadores irlandeses como Berkeley, Shaw, Wilde y Joyce, que hicieron el mismo descubrimiento? ¿Cómo se explica tal empatía?

Borges: Quizás nada sea accidental. Quizás tales coincidencias obedezcan a leyes ocultas, o al desenlace de designios inescrutables; o sean producto del principio del eterno retorno; o del Logos universal; o del Espíritu Santo. Quién sabe. Pero como extranjero que ha estudiado a sucesivos pensadores irlandeses, estas notables y poco habituales repeticiones me han sorprendido. Berkeley fue el primer filósofo irlandés que leí, desde los *Principles* a *Sirus,* pasando por los *Three Dialogues,* sin olvidar su poema mesiánico sobre el futuro de América: *The course of Empire takes its away...* A esto siguió mi fascinación por Wilde, Shaw y Joyce, que a su vez me llevó hasta Juan Escoto Erígena, el metafísico irlandés del siglo XIII. Sus libros me apasionaron, en especial *De Divisione Naturae,* que enseña que Dios se crea a sí mismo a través de la creación de sus criaturas en la naturaleza. Tengo todos sus libros en mi biblioteca. Descubrí que la doctrina del poder creador de la mente de Berkeley se halla anticipada en la metafísica de la creación de Erígena y que ésta, a su vez, reaparecía en varios escritores irlandeses: en las últimas dos páginas del prólogo a *Back to Methuselah,* Shaw esboza un sistema filosófico notablemente similar al sistema de Erígena, según el cual las cosas vienen de la mente de Dios y acaban volviendo a ella. En resumen, eso que Shaw denomina «fuerza de la vida» juega el mismo papel en su sistema que el que juega Dios en el de Erígena. Me sorprendió,

asimismo, que tanto Shaw como Erígena sostuvieran que toda creación genuina nace de una nada metafísica, lo que Erígena llamó el *Nihil* de Dios, que reside en el corazón de nuestra existencia. Dudo de que Shaw leyera jamás a Erígena; ciertamente, mostró muy poco interés por la filosofía medieval. Sin embargo, hay una coincidencia ideológica. Sospecho que no tiene tanto que ver con el nacionalismo como con la metafísica.

Kearney: Su propio trabajo muestra una obsesión no mitigada con el mundo de la ficción y el sueño. En ocasiones, este universo de laberintos subconscientes se parece tanto al sueño que se hace imposible distinguir entre el autor (usted mismo), los personajes del relato y el lector (nosotros).

Heaney: Esta mezcla de ficción y realidad me parece crucial en su caso. ¿De qué modo influye el mundo de los sueños en su trabajo? ¿Usa conscientemente material onírico?

Borges: Cada mañana, al levantarme, repaso mis sueños y los grabo o anoto. A veces me pregunto si estoy despierto o si sueño. ¿Sueño ahora? ¿Quién puede saberlo? Nos estamos soñando mutuamente todo el tiempo. Berkeley sostenía que era Dios quien nos soñaba. Quizás estuviera en lo cierto. ¡Pero qué aburrido debe ser para el pobre! Tener que soñar cada grieta y cada partícula de polvo en cada taza, y cada letra de cada alfabeto, y cada pensamiento en cada mente. ¡Ha de estar exhausto!

Kearney: En sus relatos, varios personajes sugieren la posibilidad de que haya una sola mente divina o alfabeto que da forma al universo de igual modo que un escritor da forma a su mundo imaginario. En «El Aleph», por ejemplo, parece desafiar usted la noción convencional de un ego o individuo, de lo que se infiere que los seres humanos no son más, acaso, que las *dramatis personae* de un drama universal. Llegado a cierto punto, el héroe de este relato declara: «Yo he sido Homero; en breve, seré Nadie, como Ulises; en breve, seré todos: estaré muerto»[5]. Y en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» se añade, incluso, que «se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo».

Borges: Schopenhauer habló de *die traumhaft Wesen des Lebens:* la esencia onírica de la vida. No se refería a ninguna sublimación inconsciente u onírica como las que ofrece la psicología moderna. Se refería a una mente insatisfecha que busca la plenitud imaginativa. Aunque descubrí esta doctrina metafísica en Berkeley y Schopenhauer, aprendí posteriormente, al leer *Die Lehre des Budda,* que era una enseñanza central de la filosofía de Oriente; la enseñanza budista que afirma que la realidad es el sueño recurrente de una mente divina me empujó a escribir «Las ruinas circulares».

[5] *Estas líneas no aparecen en «El Aleph», como parece dar a entender Richard Kearney, sino en otro relato del mismo volumen de las* Obras completas *publicadas por Emecé: «El inmortal».*

Heaney: Me gustaría volver a la relación que hay entre sus sueños y su ficción. ¿Nutren los sueños su escritura de un modo directo? ¿Toma prestado y traslada usted el *contenido* de sus sueños? ¿O hay un trabajo de moldeado y estructuración de las imágenes?

Borges: El relato otorga un orden al desorden del material del sueño. Pero no puedo asegurar si ese orden es un orden impuesto desde fuera o, si por el contrario, yace latente bajo el desorden, a la espera de que la ficción subraye su existencia. ¿Inventa el escritor un orden inédito *ex nihilo?* Supongo que si pudiera contestar a esas preguntas no escribiría ficción.

Heaney: ¿Nos podría dar algún ejemplo concreto de lo que acaba de decir?

Borges: Sí, les contaré un sueño recurrente que llegó a interesarme mucho. Un joven sobrino mío que solía visitarme a menudo y me contaba sus sueños cada mañana, soñó repetidamente lo que sigue: se había perdido en el sueño y llegaba a un claro donde me veía salir de una casa blanca de madera. Llegado a este punto, se interrumpía y me preguntaba: «Tío, ¿qué hacías en aquella casa?» «Buscaba un libro», era mi réplica. Y la respuesta le satisfacía. Al ser un niño, todavía era capaz de desplazarse de la lógica de su sueño a la lógica de mi explicación. Es posible que mis relatos funcionen igual.

Heaney: ¿Es, pues, el *modo,* más que el *contenido* concreto de estos sueños, lo que inspira y guía su trabajo?

Borges: Yo diría que las dos cosas. He tenido diversos sueños recurrentes a lo largo de los años, que de un modo u otro han dejado su huella. Los símbolos difieren a menudo, pero los patrones y las estructuras no cambian. He soñado con frecuencia, por ejemplo, que me hallaba atrapado en una habitación. Intento salir, pero entro en otra habitación. ¿O es la misma? ¿He escapado a una habitación que contiene a la anterior, o al revés, aquella me contiene aún? ¿Estoy en Buenos Aires o en Montevideo? ¿En la ciudad o en el campo? Palpo el muro para averiguar mi paradero y encontrar una respuesta a estas preguntas. ¡Pero el muro es parte del sueño! Así que el interrogante regresa eternamente al cuarto, como el interrogador. Este sueño me procuró el motivo del laberinto, que aparece con tanta frecuencia en mis libros. Me obsesiona, asimismo, otro sueño en el que me observo en un espejo con diversos rostros o máscaras superpuestas; me las arranco una por una e interpelo al rostro del espejo; pero el rostro no contesta, no puede oírme o no me escucha, es imposible saberlo.

Heaney: ¿Qué tipo de certezas piensa usted que exploraba Jung en sus análisis de símbolos y mitos? ¿Cree que los arquetipos junguianos son explicaciones válidas de lo que experimentamos en el subconsciente del sueño y la ficción?

Borges: He leído a Jung con gran interés, pero sin convicción. En sus mejores momentos, era un escritor de gran poder imaginativo y exploratorio. Más de lo que puede decirse de Freud: ¡cuánta basura!

Kearney: Usted acaba de sugerir que el psicoanálisis tiene más valor como estimulante de la imaginación que como método científico; esto me recuerda su anterior afirmación de que todo pensamiento filosófico es una rama de la literatura fantástica.

Borges: Sí, pienso que la metafísica es, como la poesía, un producto de la imaginación. Después de todo, la idea ontológica de Dios es la invención más espléndida de la imaginación.

Kearney: Pero, ¿inventamos a Dios o Dios nos inventa a nosotros? ¿Es la imaginación creadora original, divina o humana?

Borges: Ah, esa es *la* cuestión. Puede que sean las dos cosas a un tiempo.

Heaney: ¿Cree usted que su contacto de niño con la religión católica ha dejado alguna huella en su sensibilidad? Me refiero más a sus ritos y misterios que a sus preceptos teológicos. ¿Existe algo parecido a una imaginación católica, susceptible de ser utilizada en una obra literaria, como es el caso de la *Divina Comedia?*

Borges: En Argentina, ser católico es un asunto más social que religioso. Significa que uno se alinea con el grupo social o la clase o el partido adecuados. Esta faceta de la religión jamás me interesó. Sólo las mujeres parecían tomarse la religión seriamente. Cuando era un niño, mi madre solía llevarme a misa; apenas se veía algún hombre. Mi madre tenía una fe muy intensa. Creía en el cielo; y quizás su creencia significa que ahora está en lo alto. Aunque he dejado de ser un católico practicante y no puedo compartir su fe, todavía entro en su cuarto todas las mañanas, a las cuatro de la madrugada –la hora de su muerte, hace cuatro años (tenía 99 años, temía llegar a la centena)–, para esparcir agua bendita y recitar el padrenuestro, como era su deseo. ¿Por qué no? La inmortalidad no es más extraña ni más increíble que la muerte. Como mi padre, que era agnóstico, solía decir: «siendo la realidad lo que es –un producto de nuestra percepción– todo, incluso el misterio de la Trinidad, es posible». Creo en la ética, es decir, que en nuestro universo unas cosas son buenas y otras son malas. Pero no puedo creer en la figura de un Dios. Como afirma Shaw en *Major Barbara:* «He dejado atrás a la Novia del Cielo». Las nociones metafísicas y alquímicas de lo sagrado siguen fascinándome. Pero es una fascinación más estética que religiosa.

Kearney: En «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», usted habló de la eterna repetición del caos como proceso del que se acaba extrayendo, o produciendo, un orden o patrón metafísicos. ¿Pensaba, al escribir, en algo en concreto?

Borges: Me divertí mucho escribiendo esas páginas; no paré de reírme. La idea del eterno retorno es, por supuesto, una vieja idea de los estoicos. San Agustín la condenó en *Civitas Dei,* cuando contrasta la creencia pagana en un orden cíclico del tiempo –la ciudad de Babilonia– con la noción lineal, profética y mesiánica encarnada en la ciudad de Dios, Jerusalén. Esta última es la noción que ha prevalecido en Occidente

desde San Agustín. Pero pienso que algo de cierto tiene que haber en la vieja idea de que detrás del aparente desorden del universo y de las palabras que utilizamos para hablar del universo, puede emerger un orden oculto, un orden de repeticiones o coincidencias.

Kearney: Añadía incluso que aunque dicho orden cíclico no podía ser probado, a sus ojos seguiría siendo una «esperanza elegante».

Borges: ¿Escribí yo eso? No está mal, sí,... me gusta. Supongo que después de 82 años tengo derecho a haber escrito algunas líneas memorables. El resto *can go to pot*[6], como decía mi abuela.

Heaney: Acaba usted de comentar que no paró de reírse mientras escribía «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». Ciertamente, sus libros están llenos de juego y humor. ¿Ha sido la escritura una tarea agradable para usted, o alguna vez se ha convertido en una experiencia difícil o dolorosa?

Borges: Mire usted, cuando aún no había perdido la vista me encantaba escribir, amaba cada instante y cada frase. Las palabras eran juguetes mágicos y yo las movía de un lado a otro, me entretenían. Sin embargo, desde que perdí la vista, hace casi treinta años, no he podido disfrutar como solía. He tenido que dictar, convertirme más en dictador que en amante de las palabras. Es difícil jugar cuando se está ciego.

Heaney: Supongo que la ausencia física de la mesa y la pluma lo cambia todo.

Borges: Sí, es verdad. Pero lo que más echo de menos no es tanto escribir como leer. A veces procuro engañarme y me rodeo de toda clase de libros –en especial diccionarios–, ingleses, españoles, alemanes, italianos, islandeses. Se me convierten en seres vivos, que me susurran al oído en la oscuridad.

Heaney: Sus sueños, obviamente, han tenido mucha importancia para usted ¿Diría que su capacidad o su necesidad de habitar el mundo de la ficción y el sueño aumentó de algún modo al perder la vista?

Borges: Desde que me quedé ciego, todo lo que me resta es la alegría de soñar, de imaginar que puedo ver. A veces, mis sueños se extienden más allá del sueño, en la vigilia o en la duermevela. A menudo, antes de dormirme, o al despertar, me sorprendo soñando, balbuciendo oscuras frases inescrutables. Esta experiencia confirma simplemente mi convicción de que la mente creadora no deja de trabajar, sueña siempre, con mayor o menor intensidad. Dormir es como soñar la muerte. Y al revés, despertar es como soñar la vida. ¡A veces no puedo distinguir entre una cosa y la otra!

Seamus Heaney y **Richard Kearney**

[6] *Expresión inglesa que se traduce por «puede irse al infierno» o «puede pudrirse».*

Carta desde Inglaterra

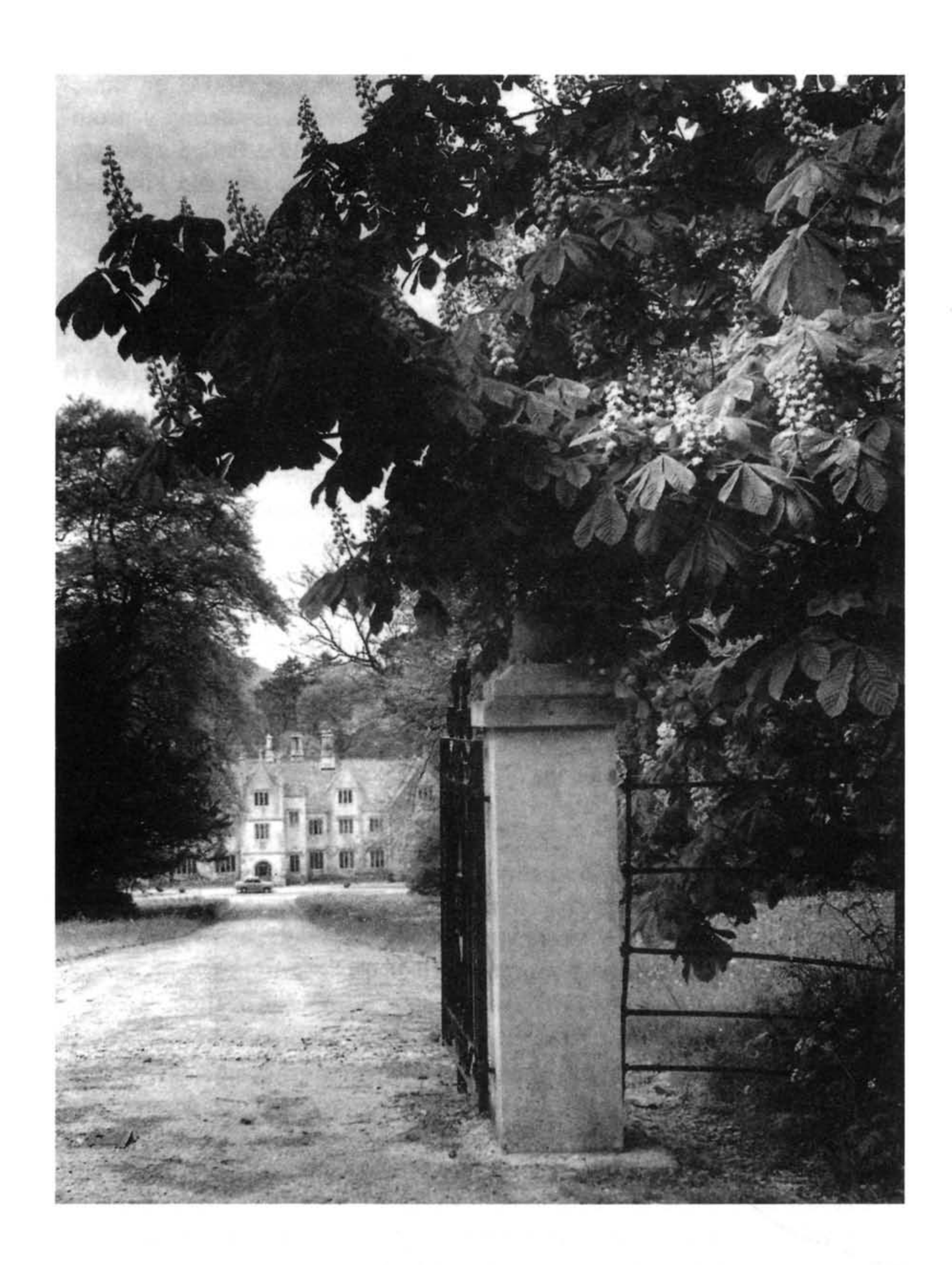
Al oeste de Bradford, en pleno centro del condado de Yorkshire, se encuentra la parroquia de Haworth, donde las hermanas Brontë imaginaron reinos infantiles y escribieron fábulas de un romanticismo retrasado y agónico. Es preciso visitar Haworth en las mañanas de invierno, cuando el flujo de turistas decrece y el gris de la piedra se confunde con la grisalla del cielo y de la tierra. Apoyado sobre un angosto valle de tejados y calles encadenadas, Haworth no se diferencia en nada de los pueblos de nombres compuestos y abruptos que salpican los parámos del norte con sus minas abandonadas, sus chimeneas color teja y sus telares donde se hila una lana espesa que parece segregada por la escarcha: Oxenhope, Cullingworth, Keighley, Stanbury. Aquí hasta las sombras conocieron mejores tiempos. La carretera, luego de serpentear entre colinas abatidas por el viento y el frío, asciende hacia los altos de un pueblo que ha hecho de la necrofilia literaria su más próspero medio de vida. A Haworth se llega por su patio trasero: una senda de tierra que lleva directamente del aparcamiento al cementerio y el edificio parroquial, en el límite superior de la villa. El hierro y la piedra parecen haberse empapado del color de los rododendros y las ortigas: hay lápidas rotas, inscripciones borradas, podios hundidos en la tierra y la maleza. Sorprende, sí, la pequeñez del camposanto, encajado entre la iglesia y los pastos y granjas que sirvieron de escenario a *Cumbres borrascosas.* A su lado, muro con muro con las tumbas más antiguas, se alza la casa parroquial, un pequeño edificio dieciochesco convertido a principios de siglo en casa-museo y destino final de lectores y peregrinos. El edificio, propiedad de la sociedad Brontë, posee aún muchos de los objetos y posesiones que acompañaron a la familia en un exilio entre magnificado e incomprendido por los biógrafos: Haworth tuvo que ser, todavía lo es, un prodigio de oscuridad y aislamiento; pero también es cierto, aunque ello no contribuya al lustre del mito, que la familia Brontë era la más próspera del pueblo, con acceso a los mejores libros de la época, y que si bien no pueden ser adjetivados de cosmopolitas, sus miembros estaban al tanto de los debates y polémicas intelectuales aireadas por revistas tan prestigiosas como el *Fraser's Magazine* o la *Edinburgh Review.* La casa, de interiores remozados, se ofrece de inmediato a la imaginación: la coci-

na donde Emily amasaba la harina y repetía su lección de alemán; el estudio donde hasta altas horas de la noche su padre leía y repasaba las escrituras; la mesa donde los cuatro hermanos, Charlotte, Emily, Anne y Branwell, redactaron los anales de Gondal y Anglia, sus reinos imaginarios; el vestido de una diminuta Charlotte; el cuarto despojado, con vistas al cementerio, de los sirvientes; los cuadros y bosquejos de Branwell; el diván donde Emily se tendió para morir; todo se ofrece al ojo curioso pero ajeno del visitante, que no acaba de aceptar que aquel vestido sea el genuino, o que aquel lecho albergara muertes y enfermedades ilustres.

El museo, creado a partir de unos pocos objetos personales (relojes, breviarios, primeras ediciones, plumas, etc.), es una excusa para el repaso ilustrado de la vida y milagros de la familia. Repaso o, quizás, lección de antropología; a través de esas pocas formas sobadas entramos en otro reino imaginario, hecho de gestos cotidianos, de rutinas inconscientes, de tareas domésticas que no admiten demora, de obligaciones sociales e intercambios fugaces. El perfil severo de Charlotte Brontë se desvanece, así, para dar paso a figuras prefijadas y anónimas: la interna, la institutriz, la aspirante a escritora, la provinciana que aterriza en un Londres bullente y orgulloso, la solterona que acepta un matrimonio tardío y no del todo indeseado, la enfermera agonizante; figuras o máscaras que se superponen al azar, roles propios de la época que esperaban cobrar vida; su repudio hubiera sido tarea imposible.

Al final del trayecto, en una recogida sala rectangular, antes del trasiego de gentes y cajas registradoras de la *Museum Shop,* el visitante puede admirar los volúmenes de su biblioteca, o leer las cartas de algunos ilustres de entonces. Robert Southey, cuya pronta respuesta tanto apreció Charlotte, tiene aquí un puesto de honor: «Escribir no es ocupación propia de mujeres, tanto por razones de temperamento como de constitución. Por tanto le recomiendo, pese a la calidad de su trabajo, que no persevere en tal empeño». No es una ironía, por mucho que lo parezca, que el autor de decenas de volúmenes de huero romanticismo sea recordado ahora por cuatro líneas de escasa fortuna. El trabajador a destajo que fue Southey no la conocía, como tampoco conocía otra forma de dignidad que el mármol y el epitafio castrense: la soledad desatenta de su tumba en una apartada iglesia de Cumbria cuadra con un hombre que cobró los versos en medallas al mérito.

Aparte del museo Brontë, Haworth ofrece pocas alegrías suplementarias: algún muro renegrido, calles de gruesos adoquines, tiendas que dudan sin hacer gala de su antigüedad o acicalarse para el turista, *coffee-shops* con mobiliario de juguete, caóticas tiendas de recuerdos, confiterías. Los aparcamientos se llenan con rapidez. Las procesiones de turistas se encadenan con vocación de ritual religioso, que la abundancia de niños en viaje de estudios no termina de disipar. Los *pubs* ofrecen desde las puertas entreabiertas un estruendo de voces y cubertería.



Si uno sale del pueblo, dobla hacia el sur y toma la A6033 en dirección a Manchester, atraviesa uno de los parajes más desolados y asombrosos de las islas: los parámos de Wadsworth y Heptonshall. La carretera, de un asfalto levantado por el hielo y el pedrisco, remonta llanos de brezo chato y duro, ciénagas negruzcas, hilillos de agua helada que riegan los arcenes, orillas de musgo y liquen. Pasadas las últimas granjas, el aire se abate sin piedad: nubes planas, furtivas, árboles truncos o erizados por el miedo, algún cuervo ocasional, muros de piedra como vértebras o esqueletos marinos. La carretera cruza la cima y empieza el descenso hacia Hebden Bridge, ya casi en las afuerzas de Manchester. La bajada es lenta. El coche toma cada curva escoltado por paredes de roca viva, como hachas de sílex clavadas en línea contra el suelo. Aparecen de nuevo algunas granjas y pastos recortados, mientras en los arcenes la grava anuncia el trabajo de los canteros. En las cercanías de Heptonshall, junto a súbitos recodos y estrechamientos del asfalto, el páramo desaparece por completo y da paso al ladrillo parduzco de naves y almacenes medio abandonados. La palabra *weaver* se repite en todos los letreros.

Ted Hughes nació en Mytholmroyd, a dos pasos de Heptonshall, en 1930. Aquí pasó su infancia y largos períodos de su adolescencia. En Heptonshall, como recuerda un antiguo poema, yace enterrada su primera mujer, Sylvia Plath. Recorriendo este paisaje lunar, uno se da cuenta de hasta qué punto los parámos de Wardsworth y Heptonshall sustentan el universo oscuro, alucinado de la poesía de Hughes. Hay una correspondencia fiel entre su dicción y la aspereza brutal de este territorio explorado de niño en compañía de su hermano, y que Hughes rememora con claridad certera en uno de sus primeros ensayos, *Poetry in the Making:* el sonido del viento en las piedras, el vuelo seco, abrupto del cuervo, la persistencia del brezo y la aulaga no son tan sólo imágenes recurrentes y obsesivas, sino la materia misma que sostiene y alimenta el impulso poético.

En un libro publicado hace casi veinte años, Ted Hughes se refirió a estos páramos como Elmet, nombre de un antiguo y recóndito reino celta establecido junto al río Calder. Tras siglos de abandono, el valle gozó de una prosperidad no igualada con el establecimiento de minas y fábricas textiles. Pero la prosperidad no duró demasiado: tras el primer fulgor de la revolución industrial y el cierre sucesivo de los pozos y los telares, los pueblos de Elmet volvieron a su miseria de siempre, agravada ahora por los restos de un antiguo esplendor. Tierra de sajones furtivos, de invasores daneses, de norteños curtidos por el viento y la lluvia gris, Elmet no difiere gran cosa de la Northumbria que Borges revivió en tantos de sus poemas:

> Su mundo era de magias en los mares,
> De reyes y de lobos y del Hado
> Que no perdona y del horror sagrado

Que hay en el corazón de los pinares...
... En arduos montes y en abiertos llanos,
Sus hijos engendraron a Inglaterra.

Lejos de cualquier tentación nacionalista, Hughes sitúa aquí el centro simbólico de Inglaterra; el dialecto del valle del Calder es un eco directo del pasado germánico y escandinavo de la lengua; las consonantes se estiran y endurecen; las vocales decrecen; abundan las hipérboles, los sonidos implosivos, los monosílabos. Hasta un poeta tan poco sospechoso de supersticiones como Auden sintió la fascinación de ese componente nórdico en la lengua inglesa y dedicó parte de sus últimos años a la traducción de sagas islandesas, en coincidencia sorprendente con Borges o Pound, que menospreció los hallazgos afrancesados de Chaucer en favor del viejo anglosajón de *The Seafarer.*

Hughes, en consonancia con este paisaje, es un poeta de elementos primarios: cielo, tierra, agua, piedra, luna, sangre. Sus poemas funcionan como escenarios donde cada elemento se opone o asocia a los demás, creando un juego de luchas y tensiones que no tiene resolución. El poema «Widdop», dedicado al embalse que corona el páramo de Heptonshall, es un buen ejemplo de ello, además de una descripción precisa del paisaje que lo ha acompañado desde niño:

Donde no había nada
alguien dispuso un lago amedrentado

Donde no había nada
hombros de piedra
se abrieron para sostenerlo

De las estrellas vino un viento
descendió al agua olió el temblor

Con ojos cerrados, con manos
entrelazadas
                                        los árboles
se ofrecieron al mundo

El brezo se encogió, asustado

Nada no hay nada
hasta que una gaviota
Rompe
        escapa

De la nada a la nada:
                                                            un rasguño en la tela

Si, dejando de lado juicios de valor, hay un poeta español que puede compararse a Ted Hughes, ése es Lorca. No en vano, ambos comparten una dicción cuyo poder de extrañamiento hunde su raíz en las posibilidades no exploradas o entumecidas de la lengua: mientras Lorca conjuga los ritmos y sintaxis de la canción popular con una imaginería de cuño entre barroco y vanguardista, Hughes se atiene al sustrato nórdico de la lengua inglesa, basado en la hipérbole y la oralidad; ambos se afanan, no obstante, en conjugar el gusto por la imagen con la inmediatez de una lengua coloquial despojada de sus atributos más pintorescos. Su imaginería, en fin, creada en torno a los símbolos centrales de la sangre y la luna, guarda también paralelismos evidentes. Por ello, la posibilidad de leer *Bodas de sangre* en la traducción inglesa que Ted Hughes acaba de publicar en Faber tenía la pátina de un acontecimiento. El encuentro del poeta inglés con el teatro del andaluz auguraba páginas espléndidas.

El resultado, sin embargo, aun cuando no decepcionante, confunde las expectativas creadas. Las razones son varias, pero pueden resumirse en una sola: Hughes ha llegado a Lorca demasiado tarde. No se lea en esto reproche, sino lamento. Hughes ha llegado a Lorca cansado y vacilante, con una voz que no es capaz de reproducir la agilidad hiperbólica de sus primeros años y tiende ahora a la parodia y repetición de viejos gestos. Este cambio se advertía ya, de otro modo, en las páginas últimas de sus *New Selected Poems,* publicados en 1995, donde los poemas dedicados a Sylvia Plath y Assia Guttman exhibían un grado menor de tensión rítmica, una falta de empuje que quizás era falta de convicción. En aquel caso, el cansancio reforzaba el tono íntimo, confesional de unos poemas cuya preocupación por el pasado y el fracaso emocional inauguraba un apartado nuevo en la obra de Hughes. Ahora, no obstante, el poeta inglés llega a *Blood Wedding* con un lenguaje extrañamente asordinado que no se corresponde con el nervio del original: da la impresión de no haber afilado sus frases como solía, de no haber extraído hasta la última gota de cada línea de diálogo. Hay fragmentos espléndidos, sí, que nos hacen añorar al Hughes de hace veinte o treinta años, pero no son los suficientes para hacer justicia a un Lorca que en *Bodas de sangre* nos dio una obra reducida a puro hueso o filamento de sí misma: en la versión de Hughes, por el contrario, todavía se adivina el cuerpo que le dio origen, pero un cuerpo que extrema su nervio sin la convicción de antaño.

Jordi Doce

Los alcances de la paz en Guatemala y El Salvador

Ésta es una rápida comparación entre los alcances generales que la negociación y la paz tienen en Guatemala y El Salvador, de sus profundas diferencias y sus similitudes. El trabajo se orienta por las respuestas a un par de interrogantes claves: ¿Qué clase de conflicto es el que termina en cada uno de ellos, y en consecuencia, qué es lo que se negocia cuando se firma la paz? ¿Cuáles son las modalidades del diálogo y la calidad de las fuerzas políticas que lo impulsan?

I. La historia similar

Son particularmente parecidas las historias de las sociedades subdesarrolladas en América Latina. Es la homogeneidad relativa de las estructuras de la dependencia, de las oligarquías, de las luchas frustradas por la democracia, etc. Pero lo son aún más las de las sociedades como Guatemala y El Salvador, que en la postguerra tienen la experiencia política común de derribar a sus caudillos militares, con diferencia de meses, después de huelgas generales animadas por coaliciones cívico/militares. En ambas sociedades, entre 1944/45 hubo esfuerzos por construir regímenes democráticos, que se frustraron con mayor dramatismo en Guatemala por la breve década democrática que se acabó en 1954.

Ambas sociedades tienen en su vientre oligarquías terratenientes que han dispuesto de mano de obra abundante, obediente, barata. Esta oferta ha sido fuente de ganancias para los señores de la tierra por lo que, manipulada con violencia, ha sido el mayor obstáculo para la vida democrática. Los sistemas económicos son similares en su textura productiva, en la conducta de sus actores, en sus consecuencias sociales y políticas. En los dos países, los militares, ayudados por los abogados, fueron guardianes feroces de ese orden sociopolítico. Concentración de la riqueza, exclusiones sociales que en Guatemala están reforzadas por la condición indígena del campesinado.

Es particularmente cierto que en estos países las estructuras de larga duración producen personalidades radicales, a la derecha y a la izquier-

da. La referencia anterior es a la unidad de experiencias relacionadas y que van desde el tipo la propiedad y la apropiación del excedente hasta la educación, la cultura y el horizonte de oportunidades de unos y otros. La política la hicieron los sectores medios y de su seno salieron las víctimas y los verdugos. En ambas sociedades, las causas del conflicto fueron de naturaleza política. Aún más, la ausencia de instituciones democráticas y de oportunidades para ejercitar la participación.

II. Identificando algunas diferencias

Lo coetáneo de las crisis en Nicaragua, Guatemala y El Salvador en la década de los ochenta hizo pensar en la homogeneidad de condiciones en las tres experiencias nacionales. Se llegó a pensar, por el lado de la derecha, de una conspiración desde La Habana. Las diferencias son tan notables a partir de sus causas locales, que empezamos por señalar algunas de ellas, que a lo largo de este texto podrán completarse.

Una primera distinción es decisiva. No son fenómenos sincrónicos, como se viene afirmando. El conflicto guatemalteco empezó a finales de la década de los cincuenta y se prolonga por cuatro décadas; el salvadoreño alcanzó a cubrir un poco más de la década de los ochenta. Una segunda diferencia marca claramente la distinta naturaleza de la crisis a la que se pone punto final. En este aspecto, también ha habido una tendencia analítica que al subrayar las semejanzas se queda solamente con ellas, desorientando el análisis. Veámoslo.

En El Salvador se produjo indiscutiblemente una guerra civil, cualesquiera que sean las categorías teóricas que se utilicen para calificarla. Y hubo tres aspectos que, genéricamente, la definen: un enfrentamiento armado entre nacionales, que se mantiene por un largo período de tiempo, ocupando espacios geográficos precisos, desarrollando mandos militares unificados y ejerciendo con diverso grado de amplitud (local o no), formas de poder.

En Guatemala no hubo guerra civil sino un conflicto social a raíz del derrocamiento militar de Jacobo Arbenz (1954), que se agudizó con el golpe institucional del ejército en marzo de 1963 y que dio paso al desarrollo de un Estado contrarrevolucionario, encabezado por militares. Contribuye a darle este carácter, sobre todo, el influyente clima de la guerra fría y la aún más decisiva ayuda norteamericana. Han sido varias décadas de sistemática política contrainsurgente, en cuyo interior hubo dos olas guerrilleras, en 1965/67 y desde finales de los setenta hasta 1982. En Guatemala hay más muertos en los cuarenta años de represión política que los caídos en combate. Hubo un largo período de violencia contrainsurgente con breves espacios de lucha insurgente.

Una tercera diferencia igualmente decisiva es que el Frente Farabundo Martí entre 1980/83 y después de 1986 logró tener siempre la iniciativa militar y como lo comprobó la toma de San Salvador, en noviembre de 1989, la calidad del Ejército nacional no pudo evitar ni una retirada ordenada ni el regreso, días después. Es evidente que el FMLN no pudo ser derrotado por el Ejército. Se habla figurativamente de un empate estratégico que en la perspectiva del orden político nacional imperante se debería traducir como la incapacidad del Ejército para vencer a la subversión. La calidad operativa del FMLN se mantiene intacta hasta el final.

En Guatemala se discute cómo debe ser interpretado lo que ocurrió a comienzos de los años ochenta con los tres frentes guerrilleros después de las campañas militares que terminan con la llamada operación Victoria 82, que costó 50.000 campesinos asesinados, medio millón de desplazados y más de cien mil refugiados. El Ejército reduce el espacio social de, y dispersa a la guerrilla y crea las Patrullas de Autodefensa Civil, con lo cual aísla aún más. Finalmente unificado el mando militar de la URNG en 1984, se mantiene presente en acciones aisladas en numerosos puntos del país. Pero es el regreso a «la propaganda armada». Su capacidad ofensiva es inferior a su presencia política en el interior y a su imagen político-diplomática en el exterior. Tal vez no puede hablarse de una derrota, pero la URNG no tiene desde entonces ninguna iniciativa militar.

III. Democratizaciones, pacificaciones

En ambas situaciones, los procesos de construcción de la paz han sido parcialmente paralelos a los procesos de democratización política. No es exactamente que la democracia anteceda a la paz pero la salida de los militares del gobierno es el antecedente inmediato de la búsqueda de la paz. Entonces, la llegada de gobiernos civiles, es condición esencial para la proyección de una nueva época, sin guerras. Se trata de una doble transición marcada paulatinamente por un conjunto de circunstancias que constituyen una originalidad contradictoria frente a los resultados finales. Se dice contradictoria porque en El Salvador, la convocatoria a Asamblea Constituyente ocurre en un momento en que la guerra se recrudece (1983) y en Guatemala, cuando ha ocurrido la más poderosa ofensiva militar (1985). Se buscó constitucionalizar la vida política en medio de la guerra y por ello los primeros gobiernos civiles fueron legales, pero su legitimidad fue débil.

La difícil construcción democrática no podría exitosamente ocurrir en el primer momento de la transición, cuando las circunstancias políticas estaban aún bajo pleno control militar y por ello fueron adversas para los nuevos gobiernos civiles. Y aunque es cierto que los primeros presiden-

tes civiles electos libremente, los democristianos Duarte y Cerezo, no pudieron alcanzar la paz y apenas iniciar los primeros balbuceos de un diálogo que posteriormente cobra fuerza, es indudable que un régimen militar jamás se hubiera abierto al diálogo.

La búsqueda de la paz, como ya el sentido común lo repite por todas partes, fue posible por la concurrencia de factores internacionales y locales. El clima externo fue creado por la acción del Grupo de Contadora, que formuló recomendaciones oportunas para evitar la generalización de la guerra, para establecer mediaciones que detuvieran el conflicto e inauguraran un período de paz con democracia. El acta final de Contadora no fue aceptada plenamente por los presidentes centroamericanos en 1985, pero constituye un valioso antecedente de las cumbres presidenciales llamadas de Esquipulas. El Acuerdo de Esquipulas II, del 7 de agosto de 1987, planteó una solución global para la pacificación de la región, basada en la consolidación de la democracia, promoviendo un diálogo nacional, una amnistía general, el cese del fuego, todo ello buscado a través de comisiones plurales de reconciliación.

En la espesa tradición de intolerancia de la vida guatemalteca, la constitución de la Comisión de Reconciliación a mediados de 1988 permitió por vez primera contactos entre la URNG y actores locales diversos, primero y luego, diálogos preliminares con representantes del gobierno. En El Salvador, los intentos fueron anteriores, desde 1986, pero de escasos resultados. El FMLN tuvo diversas iniciativas, pero no es posible hacer en este momento, por razones de espacio, la crónica de un difícil recorrido, más arduo en El Salvador, pero más prolongado en Guatemala. Sólo señalamos algunos hitos importantes, de lo que son, por lo demás, hechos bien conocidos.

De hecho, el proceso de paz se ve facilitado cuando los cinco presidentes centroamericanos piden la intervención del Secretario General de Naciones Unidas, para que interponga sus buenos oficios directamente dirigidos a alcanzar el fin de los conflictos. Esta decisión fue alcanzada dos años después del Acuerdo de Esquipulas, cuando el Consejo de Seguridad, el 27 de julio de 1989, resolvió autorizarlo.

IV. Las diversas condiciones nacionales

El proceso de paz en Guatemala abarca cuatro gobiernos y tres comisiones de paz distintas. En esos casi nueve años fue cambiando paulatinamente el estilo del diálogo, la voluntad de las fuerzas intervinientes, el contexto internacional. El primer problema resuelto fue el reconocimiento de la URNG como fuerza político/militar con la que había que parlamentar. Por ejemplo: le otorgó legitimidad la reunión de El Escorial con

partidos políticos nacionales (1990). El escenario local fue variando desde los temores de Vinicio Cerezo, la anuencia condicionada de Serrano, los primeros acuerdos con De León y el éxito final con Arzú.

En El Salvador, el recorrido fue más breve e intenso. El acuerdo suscrito el 15 de septiembre de 1989 en México entre la representación del Gobierno y el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), para iniciar un diálogo que condujera a la firma de la paz, fue elevado como solicitud a la ONU. En octubre de ese año, el Secretario General informó a la Asamblea General y al Consejo de Seguridad y se autorizó buscar por la vía política un fin a la guerra civil. Los esfuerzos del representante señor Álvaro de Soto fueron decisivos durante todo este período.

De los numerosos encuentros habidos entre los contendientes guatemaltecos, sólo empieza a ser importante por la formalidad del formato alcanzado, el acuerdo suscrito en Oslo en marzo de 1990, que puede ser considerado como el inicio directo de las conversaciones de paz. Seis años habrían de pasar para que éstas alcanzaran un final exitoso. Es distinta la experiencia salvadoreña. En efecto, con el Acuerdo de Ginebra, del 4 de abril de 1990, se señalaron cuatro objetivos a alcanzar y un cronograma de trabajo: finalizar el conflicto por la vía política, consolidar la vida democrática, garantizar el respeto a los derechos humanos y reconciliar a la sociedad salvadoreña. En Guatemala, sólo el acuerdo de marzo del 10 de enero de 1994 pudo alcanzar una precisión razonable similar.

Estas diferencias en el tiempo son de orden cualitativo. Expresan la distancia que se establece entre la intención política de negociar y la decisión práctica de hacerlo, medida en términos de resultados. Es la distancia que mide la voluntad de los hermanos enemigos para entenderse, cuando los logros concretos, firmados, van expresando paulatinamente el nivel de confianza, el convencimiento civilizado de la inutilidad de la pelea, cuando los costos de la guerra son mayores. En los dos años y medio que se demoró el proceso salvadoreño y los siete años y medio del guatemalteco, aparecieron ciertas condiciones que tienen que ver con la manera como se constituye el conflicto o la guerra y la naturaleza íntima de los contendientes. Estas son diferencias claves que por la brevedad del espacio disponible, formulamos de la siguiente manera:

a) Aparece de manera decisiva en el horizonte internacional, la voluntad norteamericana en su política exterior de acabar lo más pronto posible con aquellos conflictos en que están involucrados directamente como resultado de su enfrentamiento con la URSS. Las guerras de Angola, Mozambique, Cambodia, Etiopía, Laos y Nicaragua terminan cuando el apoyo a una de las partes se acaba. Hubo una «mercenarización» repugnante en las llamadas «guerras de baja intensidad» (así llamadas hipócritamente para aludir a las guerras del subdesarrollo) que son aquéllas

donde los intereses norteamericanos no son defendidos por norteamericanos sino por nacionales que los representan. La intensidad es alta en la sociedad lastimada. En El Salvador, el cálculo de Córdova es que proporcionalmente murieron cuatro veces más salvadoreños que norteamericanos en la Segunda Guerra Mundial.

El Ejército salvadoreño a partir de 1981 creció cuatro veces en número y fue abundantemente armado y teledirigido por los Estados Unidos, cuyos esfuerzos financieros, técnicos y logísticos no fueron suficientes para que las Fuerzas Armadas de El Salvador (FAES) lograran la victoria. En la década de los ochenta, el gobierno de El Salvador recibió de los Estados Unidos 3.919,3 millones de dólares como asistencia militar y una parte menor como ayuda al desarrollo. En esa cifra no se contabilizan los gastos de la misión militar, que llegó a estar integrada por un medio centenar de oficiales comprometidos directamente en la conducción de la guerra. Nótese que lo que era fuente de vigor, se convirtió en debilidad en el momento de negociar.

En efecto, la dependencia financiera y técnica del exterior fue el factor decisivo en la obligada obsecuencia de los militares salvadoreños para aceptar, primero, las negociaciones y luego, los términos de la paz. Las posibilidades de presión norteamericana sobre los militares guatemaltecos fueron distintas; es desconocida pero, por un simple ejercicio deductivo, se entiende que debió ser menor pues el ejército guatemalteco tenía una dependencia externa marginal en los últimos años. Consideradas ambas situaciones, es diferencial el efecto de la presión externa cuando la guerra se va perdiendo que cuando se va ganando.

b) En segundo lugar, es importante reconocer, aunque sea de una manera muy superficial, los cambios que ocurrieron en la naturaleza de los actores sociales dominantes y sus intereses, la manera como esas fuerzas sociales estuvieron presentes en el origen del conflicto o en el momento de su negociación. En la coalición de intereses sociales predominantes en los años setenta, en ambos países, eran decisivos los intereses de la llamada oligarquía terrateniente, los agroexportadores y en general los propietarios de tierras vinculadas a la producción agropecuaria, cuya vocación autoritaria ha sido señalada como causa de exclusión y pobreza.

No debe olvidarse que el conflicto se libró en el campo, la masa combatiente era campesina, los programas de la guerrilla expresaron los intereses por la tierra de estos sectores y que la movilización campesina fue el mayor desafío experimentado nunca antes por el orden oligárquico tradicional. Nuestro análisis es que los intereses terratenientes se debilitaron en el curso de la guerra, más rápida y profundamente en El Salvador que en Guatemala, y esa debilidad es importante políticamente en el curso de la negociación. Al fin y al cabo, ésta es un regateo político

donde influyen las fuerzas más poderosas del escenario nacional, lo que explica en buena medida el desigual contenido substantivo de los diversos acuerdos.

Habría que examinar cómo se fueron moviendo en estos años tres factores que según el sociólogo norteamericano Rueschemeyer explicarían la conducta política de las élites agrarias. Dicho muy rápidamente, se puede examinar el debilitamiento de la oligarquía en su poder de clase, en el poder del Estado y en las estructuras internacionales de poder.

Con respecto al primer aspecto, recordemos que la concentración de la riqueza y el control de la mano de obra, abundante (raíces del poder de las élites agrarias), se atenuó en El Salvador a partir de la aplicación, en dos fases, de la reforma agraria, por la Segunda Junta Cívico-Militar en 1980, la nacionalización de la banca y de las instituciones del comercio exterior, en 1982 y por los efectos de la guerra en el sector cafetalero. Con respecto al segundo punto, el fin del control militar del Estado desde 1979 debilitó la influencia que por más de medio siglo tuvo la oligarquía. Con respecto al tercer punto, la globalización y los cambios en la demanda internacional hicieron girar la influencia dominante a los intereses financiero-comerciales-especulativos y a nuevas formas de inserción en el mercado internacional. Por si esto fuese poco, en El Salvador, las remisiones de dólares son casi el doble del valor de las exportaciones de café, que ocupan desde hace años un tercer lugar.

Durante los largos años del conflicto guatemalteco, la economía no se afectó nunca sino hasta comienzos de los años ochenta, como resultado de la crisis de la deuda externa. Durante los veinte años anteriores, los índices de crecimiento fueron, como promedio, superiores a cualquier época. En cambio, la guerra en El Salvador afectó profundamente la economía, que además coincidió con la aludida crisis de los ochenta, que fue común a toda América Latina. Las zonas de conflicto ocuparon más del 40% del territorio nacional y la producción en general se estancó entre 1981 y 1987; en esa década el producto per cápita experimentó una caída del 15%, el valor de las exportaciones se contrajo en un 50%, etc.

Las clases propietarias no perdieron con la guerra ni en Guatemala ni en El Salvador. Por el contrario, hubo síntomas claros de que la violencia fue funcional a la concentración del capital, pero ya no en manos de la clase terrateniente. De nuevo los cambios en el mercado internacional redefinen la importancia de las viejas ventajas comparativas y de los productos tradicionales de exportación. Hay una emergencia en el interior del sector privado de nuevos actores/intereses, vinculados al capital internacional financiero, o a nuevos mercados.

Las consideraciones anteriores tiene un sentido preciso en tanto no se ignora que la negociación es un juego de fuerzas políticas, un cambalache entre intereses dominantes: la coalición política previa a la guerra, la

alianza del ejército con intereses terratenientes apoyados, en el ámbito de la guerra fría, por los intereses norteamericanos, se va descomponiendo. El «estilo» de hacer política con violencia para excluir, la política de la dictadura militar se va terminando en ambos países a la mitad de los ochenta con las erráticas aperturas democráticas. Nótese que concurrir a elecciones sin fraude, aceptar las reglas democráticas de la competencia libre y de la organización popular, contrasta con la tradición brutalmente autoritaria del pasado. La conclusión no es que la democracia deja fuera del juego a la oligarquía sino que la obliga a adaptarse a un juego donde cuentan también otros factores. Por eso, los resultados son distintos en Guatemala y en El Salvador en relación a los acuerdos de paz.

Estos elementos definen también el escenario de las negociaciones. Conforman los rasgos locales del mismo y explican los diferentes resultados que se alcanzan con la paz. En El Salvador el *vacuum* político en el grupo dominante lo resuelve el genio de clase con la fundación urgente de su partido, ARENA, partido político que nació para triunfar. Son los intereses genéricos de la derecha que se preparan para pelear en *terra incognita,* la democracia, y a dialogar. No es la Democracia Cristiana sino ARENA quien negocia con la izquierda, porque sabe ceder y exigir. Y porque ahora, en este partido, las fuerzas de la oligarquía tradicional pesan menos.

La situación es distinta en Guatemala, donde la élite agraria no sufrió el experimento reformista de nacionalizar las herramientas claves de la sociedad agroexportadora, ni se aplicó ninguna reforma agraria, ni la guerra profundizó la crisis económica en el campo. De hecho, sucedió todo lo contrario. También la coalición anticomunista que generó el Estado contrainsurgente, en los años sesenta, se empezó a descomponer a comienzos de los ochenta. Al igual que en El Salvador, pero por motivos distintos, la santa alianza se va disolviendo al intentar legitimar y volver civil el poder gubernamental, pero reteniendo importantes cuotas de poder en el Estado.

A diferencia de aquel país, en Guatemala ni el Ejército se reveló incapaz de derrotar a la guerrilla ni las clases agrarias sufrieron el escalpelo del reformismo. La debilidad de éstas ha sido su incapacidad para alcanzar la debida representación política, tal vez porque el CACIF es un actor encargado de hacerlo. Ni la DC, ni el MAS, ni UCN pudieron tener la representación debida. El PAN, de una derecha más moderna, tuvo, aún antes de llegar al gobierno, la audacia de buscar la negociación y de llevarla a feliz término.

c) En tercer lugar, es importante mencionar el papel que han jugado los otros actores, las organizaciones sociales, los partidos políticos, los intelectuales, en fin, los numerosos sectores que forman la sociedad civil, entendida como el universo de lo privado donde se constituyen las

organizaciones de intereses particulares, independientes del gobierno, y que expresan la múltiple existencia de la sociedad de clases.

De nuevo las diferencias son importantes en relación al papel que pudieron desempeñar la sociedad civil y sus organizaciones. En El Salvador, pese a los esfuerzos de convocatoria de la Iglesia Católica, no se estructuró un movimiento que acompañara los incidentes de la negociación. Acompañar, en este caso, es una referencia comparativa a lo que sí hizo en Guatemala un conjunto de organizaciones sociales, políticas, académicas, ONGs y otras. Se intentó en El Salvador, con la creación a inicios de 1987, del Debate Nacional para la Paz y su institucionalización como Comité Permanente del Debate Nacional. Diversas organizaciones en el interior del CPDN formularon propuestas programáticas y el propio Comité las hizo, unitariamente, en relación con las negociaciones de paz. Un rasgo de la participación de fuerzas sociales en este país es que en la constitución de las llamadas organizaciones político-militares, los cuatro grupos del FMLN tuvieron siempre una expresión de «movimiento social y político». La Iglesia, la Universidad Centroamericana y el padre Ellacuría en particular, intentaron crear una tercera fuerza social pero no prosperó.

En Guatemala, las fuerzas de la sociedad civil fueron indiferentes en el inicio del proceso, por razones que no es el momento de analizar, pero luego se incorporan a la dinámica del diálogo porque el Acuerdo Marco de marzo de 1994 recomendó el establecimiento de la Asamblea de la Sociedad Civil como un organismo consultivo de la mesa negociadora. La ASC participó activamente en los dos últimos años, movilizando a la opinión pública, discutiendo y proponiendo algunos de los contenidos de los acuerdos que las partes negociaban. No fue una asamblea plenamente representativa, por la ausencia de los empresarios y de algunos políticos, pero su funcionamiento constituye un dato importante en los resultados finales.

Los partidos políticos desempeñaron en ambos países un protagonismo menor. La explicación de esta extraña ausencia de un escenario tan estratégico es resultado de la política pequeña, de la politiquería, que utilizó el argumento que la negociación la hacía el (partido de) gobierno, que éste no realizó consultas y que finalmente, los acuerdos serían de todos modos discutidos y aprobados en la Asamblea o Congreso Nacional, donde el partido de gobierno tenía mayoría. Es oportuno recordar que la negociación con la guerrilla no compromete al gobierno sino al Estado, especialmente en Guatemala, donde fueron sucesivos gobiernos los que la establecieron.

V. Los dividendos de la paz

Finalmente, es importante establecer de forma sumaria los aspectos alcanzados, en términos igualmente comparativos. El proceso se ocupó

de discutir y aprobar aspectos substantivos de la construcción de la paz. Constituyó un diálogo espinoso sobre temas económico-sociales de ambas sociedades, pero fue más profundo o, al menos, más extenso, lo alcanzado por los negociadores guatemaltecos. No se trató solamente de aspectos técnicos relacionados con el fin de la guerra sino de una agenda que constituye, de hecho, un programa de cambio propio de una perspectiva de *nation-building*. Esto otorga a la negociación una dimensión original, que puede contribuir a la construcción de confianzas necesarias en sociedades destruidas por la guerra. Algunas semejanzas y diferencias son las siguientes:

a) El 26 de julio de 1990 las partes salvadoreñas firmaron el primer acuerdo, relacionado con el respeto a los derechos humanos, y que lleva el nombre de San José, ciudad donde se estableció, luego pieza fundamental en la creación de la Misión de Observadores de las Naciones Unidas de El Salvador (ONUSAL). Estuvo encargada primero de la verificación de ese acuerdo pero posteriormente se amplió a la supervisión de todos los acuerdos políticos celebrados entre el FMLN y el Gobierno. El equivalente puntual para Guatemala es el Acuerdo Global sobre Derechos Humanos, firmado en México el 29 de marzo de 1994 y que organizó primero la verificación de los derechos humanos, creando MINUGUA y después el cumplimiento de los otros acuerdos. Nótese la similitud de los contenidos.

b) El problema de la tierra y otros aspectos socioeconómicos, considerados como causas del conflicto, plantearon en ambos países la mayor crisis en los procesos de diálogo y negociación, interrumpiéndolo por dieciocho meses en el caso de Guatemala y provocando las mayores crispaciones políticas en El Salvador, testimonio fatal de que las clases agrarias defienden la propiedad hasta cuando ésta es un obstáculo para el desarrollo social y la democracia. En El Salvador el debate adoptó la modalidad de reformas constitucionales y fue planteado conjuntamente, como acuerdo negociado, con aspectos relativos al sistema judicial, el Ejército, el sistema electoral, la Comisión de la Verdad y otras. Hubo una fortísima oposición a modificar el texto legal.

Se alcanzó una coincidencia en el Acuerdo de México, del 22 de abril de 1991 que estableció reformas constitucionales y obligó al gobierno salvadoreño a llevarlo a conocimiento de la Asamblea Legislativa. Las reformas fueron dramáticamente aprobadas unos minutos antes de que terminara la noche del 30 de abril, último día de sesiones de la Asamblea. La nueva Asamblea, contrariando parte de lo acordado, no aprobó las enmiendas relativas a las Fuerzas Armadas, remitiendo el problema.

En la experiencia de Guatemala, se discutieron los mismos temas pero con una secuencia y un *timing* diferentes y con una activa presencia de la sociedad civil. En efecto, después de una crisis que movilizó la opi-

nión nacional a favor y en contra, fue aprobado el 6 de mayo de 1996 el acuerdo sobre aspectos socioeconómicos y situación agraria, que prácticamente desbloqueó el procedimiento. Estando ya en la recta final, el 7 de diciembre, en Estocolmo se llegó al Acuerdo sobre Reformas Constitucionales y Régimen Electoral y el 12 de diciembre de ese año, el Acuerdo sobre fortalecimiento del poder civil y funcionamiento del Ejército en una sociedad democrática.

Es natural que haya habido algunas dimensiones de la negociación que fueran diferentes con respecto a El Salvador, tal como el amplio debate que condujo al Acuerdo sobre identidad y derechos de los pueblos indígenas, firmado en México, el 31 de marzo de 1995 y que constituye un compromiso substantivo de cambio, en el seno de una sociedad multiétnica como Guatemala. En Oslo, el 17 de junio de 1994 se alcanzó un acuerdo para el reasentamiento de las poblaciónes desarraigadas por el enfrentamiento armado. Y también fue relativamente distinto lo relativo a la Comisión de la Verdad, alcanzado en la misma ciudad el 23 de junio de ese año y llamado Acuerdo sobre el Establecimiento de una Comisión para el esclarecimiento de las violaciones de los derechos humanos y los hechos de violencia que han causado sufrimientos a la población guatemalteca. La diferencia substantiva, junto a otras y que refleja la correlación de fuerzas políticas en uno y otro caso, es que la de El Salvador estaba llamada a identificar responsabilidades personales y la de Guatemala lo prohibe expresamente.

Después de los Acuerdos de México se produjo de nuevo una crisis en la negociación salvadoreña, con puntos en conflicto relativos al cese del enfrentamiento y a las garantías para la reinserción de los alzados. En septiembre de 1991 viajó a New York el presidente Cristiani, con ocasión de la Asamblea General de la ONU. Las presiones de las cancillerías de la exURSS y de EEUU, de las ONU y la OEA sirvieron para que se alcanzara el llamado Acuerdo de New York, que desbloqueó el proceso y lo aceleró. Ahí se acordó crear la Comisión Nacional para la Consolidación de la Paz (COPAZ) y acuerdos en principio sobre las Fuerzas Armadas, la Policía Nacional y los aspectos económico-sociales.

La noche del 31 de diciembre de 1991 concluyó esta espinosa carrera de obstáculos. Muchos detalles se omiten por la brevedad de esta exposición. El de Guatemala enfrentó menos dificultades en su etapa final, salvo el lamentable incidente ocurrido el 21 de octubre de 1996 cuando se descubrió un secuestro perpetrado por ORPA, que suspendió el proceso por quince días. Pero la voluntad de ambas partes era decididamente la de terminar antes del fin de año.

Dos acuerdos finales fueron importantes, el relativo al definitivo cese al fuego (Oslo, 4 diciembre 1996) y «Las bases para la Incorporación de

la URNG a la legalidad», que incluyó una propuesta de Ley de Reconciliación Nacional.

Dos últimas diferencias son importantes porque aluden a la postulación general que venimos haciendo para explicar la negociación y sus resultados como un inevitable juego de tensiones, intereses y fuerzas políticas, que hunden sus raíces en la tradición inmediata de la guerra y su naturaleza, y en los cambios experimentados por los actores sociales. Uno es el cese del fuego que se alcanzó en Guatemala como un asunto de hecho, en marzo de 1996, es decir diez meses antes de que se firmara el acuerdo. En Guatemala los muertos de la guerra terminaron antes del acuerdo final, mientras que en El Salvador continuaron aún después de Chapultepec.

Pero aún más importante es el tema del perdón y el olvido frente a los crímenes cometidos en ambos países, por ambos contendientes. La reconciliación nacional pasa por la naturaleza de la amnistía que debe decretarse inexorablemente. De otra manera, no habría firma final de la paz. En El Salvador fue resuelta relativamente bien, con un período legal que cubrió a todos pero compensado con una Comisión de la Verdad que identificó criminales.

El tema de la impunidad ha envenenado el ambiente de fiesta que privó en el interior del Palacio Nacional de Guatemala y el cauto entusiasmo de unas 30.000 personas reunidas la noche del 29 de noviembre en la Plaza de la Constitución, frente al Palacio. Sin duda, la Ley de Reconciliación Nacional va más allá de introducir la extinción de la pena para quienes cometieron delitos políticos y comunes conexos, como lo sugiere una larga experiencia jurídica internacional. En este caso, se han incluido claramente la posibilidad de perdonar delitos comunes cometidos con ocasión de perseguir delitos políticos.

Edelberto Torres-Rivas

El exilio de la verdad

Orfeo, poeta y músico. Se casó con Eurídice que fue mordida por una serpiente. Orfeo desciende al Hades para implorar el regreso de su amada. Se le concede esta petición con la condición de que Eurídice regrese si él no vuelve su cabeza para mirarla, hasta que ella esté a salvo a la luz del Sol. Presa de la ansiedad, Orfeo no cumple su promesa, y entonces Eurídice se desvanece.

Para Orfeo, Eurídice es el extremo que el arte puede alcanzar. Ella está oculta por un velo al fondo de la oscuridad. Y Orfeo, sin mirar, tiene que llevarla a la luz. Orfeo mira y Eurídice desaparece. «El error de Orfeo fue el deseo que lo llevó a ver y poseer a Eurídice; él cuyo único destino era cantarle. Orfeo es culpable de impaciencia, esa falta de quien quiere sustraerse a la ausencia del tiempo; la paciencia es esa astucia que busca dominar esa ausencia de tiempo. Pero la verdadera paciencia no excluye la impaciencia», escribe Blanchot.

«La inspiración», para el ensayista francés, «es mirar a Eurídice sin preocuparse por el canto, en la impaciencia y la imprudencia del deseo que olvida la ley». De la inspiración no presentimos sino el fracaso.

Rilke hablaba de soledad para poder llevar a cabo una obra de arte o literaria. Blanchot matiza la opinión del poeta hablando de recogimiento más que de soledad. Yo creo que el recogimiento es una parte de la soledad y que, por lo tanto, ambos términos no son excluyentes, sino complementarios. La soledad puede existir sin el recogimiento, mientras que, difícilmente, el recogimiento puede existir sin la soledad. Para Blanchot, la soledad no es únicamente necesaria y previa o durante el tiempo de su concepción o escritura, sino que se prolonga mucho más allá. El que escribe la obra es apartado de ella, es despedido sin saberlo. También, el que escribe la obra, y esto no lo comenta el pensador francés, puede apartarse de la misma voluntariamente aunque es lo más raro pues el vacío que se crea a su alrededor, una vez hecha, le hace siempre rechazarla pero, a la vez, se ve impelido por su atracción de referencia, por su miedo al vacío mientras no es cubierto por el nacimiento de otra. La obra es soledad para quien la escribe, pero también para quien la lee, que comparte el riesgo de esa opción. La obra no es una unidad en repo-

so, sino la violencia de contrarios que nunca se concilian ni se apaciguan mientras la obra es obra. Así el poeta –Blanchot cita a René Char– era la «génesis de un ser que proyecta y de un ser que retiene». El poeta sólo existe poéticamente en la posibilidad del poema, ante él –antes de ser y durante su escritura– y frente a él –después de la misma–. El poeta no sobrevive intacto a la creación de la obra. Vive muriendo en ella, «después del poema, es lo que el poema mira con indiferencia, aquello a lo que no remite y que de ningún modo cita y glorifica como su origen. Porque lo que la obra glorifica es la obra y el arte que mantiene reunidos en ella. Y el creador es, no obstante, aquel que ya ha sido despedido, cuyo nombre se borra y su memoria se apaga. Esto también significa que el creador no tiene poder sobre su obra, que está desposeído por ella, así como en ella, está desposeído de sí, que no posee su sentido, el secreto privilegiado, que no le incumbe la tarea de leerla, es decir, de volverla a decir, de decirla cada vez como nueva».

Pero el escritor –y recupero aquí el pensamiento de Blanchot– nunca sabe si la obra está hecha, recomienza en un libro lo que terminó en otro. Para Valery, a este eterno recomenzar, como en uno de sus versos de *El cementerio marino* (toujours recomencée), lo denominaba infinito. El artista incapaz de ponerle fin, es capaz de hacer de ella un «lugar cerrado de un trabajo sin fin», en donde el espíritu adquiere todo su dominio.

Pero Blanchot afirma algo muy importante, que la obra no es ni una cosa inconclusa, ni inacabada; sino que la obra es ella en sí misma. Es tan inútil como indemostrable. «Quien quiere hacerle expresar algo más, no encuentra nada; encuentra que no expresa nada».

Para Blanchot al escritor, al autor de una obra, le está vedado el ser lector de la misma, pues para él es lo ilegible, «es un secreto frente al que no permanece. Un secreto porque está separado de ella». Y añade, «La imposibilidad de leer es el descubrimiento de que ahora, en el espacio abierto por la creación, ya no hay sitio para la creación, y que el escritor no tiene otra posibilidad que la de escribir siempre esa obra». Una vez escrita, el autor vuelve a encontrarse al comienzo de su tarea.

Si la obra era ella en sí misma, escribir era retirar el lenguaje del curso del mundo, despojarlo de lo que hace de él un poder. Escribir, para Blanchot, era lo interminable, lo incesante, el escritor pertenece a un lenguaje «que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada. Puede creer que se afirma en este lenguaje, pero lo que afirma está completamente privado de sí. En la medida en que, como escritor, hace justicia a lo que se escribe, ya no puede expresarse nunca más, ni tampoco recurrir a ti, ni siquiera dar la palabra a otro. Allí donde está, sólo habla el ser, lo que significa que la palabra ya no habla, pero es, se consagra a la pura pasividad del ser». El escritor sacrifica la palabra que

le es propia para dar voz a lo universal. El *tono* de la obra, algo que se resalta siempre cuando una obra nos atrae, «no es la voz del escritor sino la intimidad del silencio», ese silencio aún del autor, lo poco que permanece ya de él.

Como al escribir se olvidaba de sí mismo, o se veía impelido a olvidarse de sí mismo, siente necesidad de su memoria, de recordarse a sí mismo, al que es cuando no escribe, «pero el medio que utiliza para recordarse a sí mismo es, cosa extraña, el elemento mismo del olvido: escribir».

Para Blanchot, el diario se escribía por angustia y miedo a la soledad que alcanza al escritor por medio de la obra. Para no perder su anclaje con su tiempo. «Suele suceder que los escritores que tienen el diario sean los más literarios de todos los escritores, pero tal vez porque precisamente evitan así el extremo de la literatura, si es que ésta es efectivamente el reino fascinante de la ausencia de tiempo».

La escritura era soledad, recogimiento, privilegio de lo infinito, esencia de sí mismo... pero también esa entrega fascinante, ese riesgo de la ausencia de tiempo donde reina el recomienzo eterno. «Es pasar del Yo al El, de modo que lo que me ocurre no le ocurre a nadie, es anónimo porque me concierne, se repite con una dispersión infinita...». No la ausencia de tiempo como donde no hay tiempo, sino el tiempo donde nada comienza, «un tiempo sin negación, sin decisión, cuando aquí es también ninguna parte, en el que cada cosa se retira hacia su imagen y el Yo que somos se reconoce abismándose en la neutralidad de un El sin rostro. El tiempo de la ausencia de tiempo es sin presente, sin presencia». Es sin fin, sin comienzo, sin futuro, sin dialéctica, inactual, contradictorio[1].

La palabra del poema no habla: es. «El poema no es esa palabra, es comienzo, y la palabra no comienza nunca». El poeta es quien escucha esa palabra, es el mediador, «el que le impuso silencio pronunciándola (...), quien oyó lo interminable y lo incesante, quien lo oyó como pala-

[1] *Blanchot completa esta reflexión: «Ese tiempo no es la inmovilidad ideal que se glorifica con el nombre de eterno. En esta región a la que intentamos aproximarnos, aquí se hundió en ninguna parte, pero ninguna parte, sin embargo, es aquí, y el tiempo muerto es un tiempo real donde la muerte está presente, llega, pero no deja de llegar, como si llegando, volviese estéril el tiempo por el cual puede llegar. El presente muerto es la imposibilidad de realizar una presencia, imposibilidad que está presente, que está allí como lo que dobla todo presente, la sombra del presente que éste lleva y disimula en sí. Cuando estoy solo, no estoy solo, pero en este presente ya vuelvo a mí bajo la forma de Alguien. Alguien está allí, donde estoy solo. Estoy solo porque pertenezco a ese tiempo muerto que no es mi tiempo, ni el tuyo, ni el tiempo común, sino el tiempo de Alguien. Alguien es lo que todavía está presente cuando no hay nadie. Allí donde estoy solo, no estoy, no hay nadie, pero está lo impersonal: el afuera como lo que previene, precede y disuelve toda posibilidad de relación personal. Alguien es el 'El' sin rostro, el Uno del cual se forma parte, pero, ¿quién forma parte? Nunca tal o cual, nunca tú y yo. Nadie forma parte del Uno. 'Uno' pertenece a una región que no se puede iluminar, no porque oculte un secreto extraño a toda relevación, ni siquiera porque sea radicalmente oscura, sino porque transforma todo lo que tiene acceso a ella, incluso la luz, en el ser anónimo, impersonal, el No-verdadero, el No-real, y sin embargo siempre allí. El 'Uno' es, bajo esta perspectiva lo que aparece más cerca cuando se muere». Págs. 24 a 25 de El espacio literario. (Paidos).*

bra, penetró en su comprensión, se sostuvo en su exigencia y se perdió en ella, y, sin embargo, por haberla sostenido, la interrumpió, y en esa intermitencia la hizo perceptible, la pronunció restituyéndola con firmeza a ese límite; midiéndola, la dominó».

La escritura, la poesía, según Mallarmé, conducía a dos abismos. Uno era la Nada y el otro era la ausencia de Dios, su propia muerte. La interpretación de esto último por parte de Blanchot (el tiempo del desamparo, la ausencia de los dioses), remite sin que él lo cite a Heidegger y a la interpretación que éste hizo de unos versos de Hölderlin. Blanchot añadía un dato más esclarecedor sobre la poesía y su soledad referencial. Quien profundizaba el verso no es que tocase ya la Nada o la ausencia de los dioses, sino que debía renunciar a todo ídolo, romper con todo, «no tener la verdad por horizonte ni el futuro por morada, porque de ningún modo tiene derecho a la esperanza: al contrario, debe desesperar». Para Blanchot, quien profundizaba en el verso moría, encontraba su muerte como abismo (término también utilizado por Heidegger).

La palabra para Mallarmé podía ser de dos formas: Bruta o Esencial. La palabra Bruta servía para narrar, enseñar, describir, representar las cosas, porque esta palabra se refería a la realidad de las mismas. La palabra que como consecuencia de su uso habitual representaba valores y se hacía *útil.* Esta palabra bruta estaba cargada de historia, se la confundía con la verdad inmediata y hacía creer que lo inmediato no es familiar. Era la palabra que tranquilizaba, la que nos evadía de la soledad esencial –a la que nos condena la obra–. Blanchot comentaba irónicamente que esta palabra útil era una palabra que «nada nombra, que no representa nada, que no se sobrevive en nada, una palabra que ni siquiera es una palabra y que maravillosamente desaparece toda entera, inmediatamente después de su uso. ¿Qué más digno de lo esencial y más próximo al silencio?». La palabra esencial sugería, evocaba. El pensamiento era la palabra pura, la lengua suprema. El lenguaje del pensamiento era por excelencia el lenguaje poético, y que «el sentido, la noción pura, la idea, deben convertirse en la preocupación del poeta, siendo esto lo único que nos libera del peso de las cosas, de la informe plenitud natural». La poesía se situaba así cerca de la idea. Si la palabra bruta quería ser útil, usual y comunicativa; la palabra esencial era impotente por sí misma, se impone, pero no imponía nada. Mallarmé la oponía a la palabra bruta, ordinaria, habitual, que daba la ilusión, la seguridad de lo inmediato, que no provocaba ningún desasosiego.

Mallarmé, estando la palabra poética en la palabra esencial, se había opuesto tanto al lenguaje ordinario como al esencial o del pensamiento. En la palabra poética mallarmeana el mundo se callaba, los seres se callaban y entonces «el ser tiende a convertirse en palabra y la palabra quiere ser. El lenguaje se convierte en lo esencial; el lenguaje habla

como esencial y por eso la palabra confiada al poeta puede ser llamada palabra especial. Esto significa que las palabras al tener la iniciativa, no deben de servir para designar algo ni para expresar a nadie, sino que tienen su fin en sí mismas». Así no era Mallarmé o el poeta quienes se expresaban a través de las palabras, sino que el lenguaje se expresaba a sí mismo. La poesía así se fundamentaba en el sonido de las palabras. Y el poeta hacía obra del puro lenguaje, y así el lenguaje en esta obra era «retorno a su ausencia», al arte de la ausencia de tiempo, donde nada se realiza, es elevado «a la afirmación única, fulminante del comienzo. El poema en Mallarmé se convertía en un objeto independiente, autosuficiente y autocreador de lenguaje, «monada de palabras en las que sólo se reflejaría la naturaleza de las palabras». La obra así era puro comienzo, el momento primero y último, la claridad única de lo que se extingue.

¿El poeta era quien transformaba el lenguaje bruto o inmediato en lengua esencial?, «¿elevaría la nulidad silenciosa de la palabra corriente al silencio realizado del poema, donde por la apoteosis de la desaparición todo está presente en la ausencia de todo?». No, la poesía no consistía en perfeccionar el lenguaje corriente, en realizar la alquimia de su perfección. La poesía era el lenguaje que nadie hablaba, lenguaje imaginario, lengua de lo imaginario, «murmullo de lo incesante y de lo interminable al que hay que imponer *silencio,* si se quiere al fin hacerse oir».

El lenguaje literario no es un poder, no es el poder de decir, no es el lenguaje que se habla, no es lo que se comprende. La poesía no tiene por qué ser comprensiva. Y el poeta es el que entiende ese lenguaje *sin sentido.* La palabra poética es errante, siempre está fuera de sí misma, es profética, «en la ausencia de tiempo».

Para Rimbaud, el artista que se entregaba al riesgo de su obra, no se sentía libre del mundo, sino privado de él, no dueño de sí, sino ausente de él. Para Kafka escribir era una forma de plegaria y el poeta se veía forzado a elevar las cosas al reino de «la verdad, de la pureza, de la duración». El escritor debía sustraerse a la vida, protegerse del mundo, exiliarse de las dificultades del tiempo y del trabajo, renunciar al confort y a las facilidades, acurrucarse perezosamente en el espacio cerrado de la obra, «de la que es dueño y donde puede actuar sin trabas, y desquitarse de sus fracasos en la sociedad».

¿El que se dedica así a una obra adquiere una experiencia? Un término nuevo que ponía un nuevo condicionante a la libertad de creación. Rilke en Malte decía que los versos no eran sentimientos sino experiencias, que para escribirlos había que haber vivido mucho, es decir, tener recuerdos. Blanchot no puede negar esta afirmación del poeta, pero la redondea añadiendo que los recuerdos son necesarios pero para olvidarlos, «para que en ese olvido, en el silencio de una profunda metamorfosis, nazca al fin una palabra, la primera palabra de un verso. Aquí, expe-

riencia significa: contacto con el ser, renovación de sí mismo en ese contacto; una prueba, pero una prueba que permanece indeterminada».

Paul Valery había dicho que el verdadero poeta buscaba la poesía toda su vida y que había que crear la necesidad, el fin, los medios, y aún los obstáculos. Esta era otra forma de experiencia. La poesía no era dada al poeta «como una verdad y una certeza», la poesía vivía de lo incierto. Para Valery el arte debía crear todo a lo que nos hemos referido antes: necesidad, el fin, los medios y esos obstáculos que lo convierten en algo difícil, pero también inútil para cualquier persona. El objetivo de la poesía era el ejercicio del espíritu, era el espíritu que no era nada sino era obra. Y la obra era el momento excepcional «en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema». Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volveremos al punto de partida». Por lo tanto la poesía era inútil pero necesaria. Para Valery la obra era igual al espíritu, de una manera equívoca como forma. Forma que a veces tiene el sentido de un poder vacío, capacidad de sustitución que precede y hace posible una infinidad de objetos realizables, y a veces tiene la realidad plástica, concreta, de una forma realizada. En el primer caso, el espíritu es dueño de las formas; en el segundo es el cuerpo quien es forma y potencia del espíritu. La poesía, la creación, es así la ambigüedad de uno y de otro[2].

[2] *«Por proteger a la poesía de los problemas insolubles, Valéry quiso convertirla en una actividad aun más exigente, ya que no tenía secretos y no podía refugiarse en la vaguedad de su profundidad. A sus ojos es esa convención que envidia a la matemática y que sólo parece exigir trabajo y atención constante. Parece entonces que el arte, esa extraña actividad que debe crearlo todo, necesidad, finalidad, medios, crea sobre todo lo que lo entorpece, lo que lo vuelve soberanamente difícil, pero también inútil para todo ser viviente y, en primer lugar, para el ser viviente que es el artista. Actividad que ni siquiera es un juego, aunque tenga la inocencia y la vanidad del juego. Y, sin embargo, llega un instante en que se torna totalmente necesaria; la poesía no es sino un ejercicio, pero ese ejercicio es el espíritu, la pureza del espíritu, el punto en el que la conciencia, ese poder vacío de convertirse en cualquier cosa, se convierte en un poder real, encierra en límites estrictos el infinito de sus combinaciones y la extensión de sus maniobras. El arte tiene ahora un objetivo: el dominio del espíritu; y Valéry piensa que sus versos no tienen otro interés que el de mostrarle cómo se hacen, cómo se hace una obra del espíritu. El arte tiene un objetivo, él es su propio objetivo, no es un simple medio de ejercer el espíritu, es el espíritu que no es nada si no es obra, ¿y qué es la obra? El momento excepcional en que la posibilidad se vuelve poder, en que el espíritu, ley y forma vacía, rica sólo de indeterminación, se convierte en la certeza de una forma realizada, en ese cuerpo que es la forma y esa hermosa forma que es un hermoso cuerpo. La obra es el espíritu; el espíritu, en la obra, es el pasaje de la suprema indeterminación a la determinación extrema. Pasaje único que sólo es real en la obra, que nunca es real, nunca terminada, ya que sólo es la realización de lo que hay de infinito en el espíritu, que otra vez sólo ve en ella la ocasión de reconocerse y ejercerse infinitamente. Así volvemos al punto de partida.*

La conclusión general que saca Blanchot es que «No escribimos según lo que somos; somos según aquello que escribimos». Para Mallarmé las razones de la escritura se remitían al parentesco que se establece entre las siguientes palabras: pensamiento, ausencia, azar, palabra y muerte. Blanchot comenta que el poeta francés vio «la nada actuando, que percibió el trabajo de la ausencia, que captó en ella una presencia, una potencia, así como en la nada, un extraño poder de afirmación. Sabemos que todas sus observaciones sobre el lenguaje tienden a reconocer en la palabra la aptitud de volver las cosas ausentes». Y añade Blanchot un nuevo comentario muy importante, la verdadera búsqueda se sitúa «allí donde se afirma la pura ausencia, allí donde afirmándose, sustrae a sí misma, se vuelve presente, la presencia disimulada del ser y, en esa disminución, reside el azar, lo que no se abolirá...».

Para Rilke pesaba mucho la angustia de dejar de ser uno mismo. La conciencia de que «ninguna parte es permanecer». Para Rilke el poeta se volvía hacia lo más interior como hacia la fuente de la que es necesario preservar la pura irrupción silenciosa.

El poema verdadero no era la palabra «que, al decir, encierra, que encierra el espacio cerrado de la palabra, sino la intimidad que respira, por la cual se consume para aumentar el espacio y se disipa rítmicamente: pura llama interior alrededor de nada». La verdad del poema era, como uno de sus versos, «un hábito alrededor de nada». Esa intimidad silenciosa, ese puro consumirse en el que es sacrificada nuestra vida y

Este movimiento, y la terrible coerción que la vuelve circular, muestran que no se puede delimitar la experiencia artística: reducida a una búsqueda puramente formal, hace entonces de la forma (la singularidad de Valéry es dar a la obra el nombre del espíritu, pero tal como lo concibe, de una manera equívoca, *como* forma. *Forma que a veces tiene el sentido de un poder vacío, capacidad de sustitución que precede y hace posible una infinidad de objetos realizables, y a veces tiene la realidad plástica, concreta, de una forma realizada. En el primer caso, el* espíritu *es dueño de las formas; en el segundo, es el* cuerpo *quien es forma y potencia del espíritu. La poesía, la creación, es así la ambigüedad de uno y otro. Como espíritu, sólo es el ejercicio puro que tiende a no realizar nada, el movimiento vacío, aunque admirable, de lo indefinido. Pero como cuerpo y ya formado, forma y realidad de un hermoso cuerpo, es indiferente al «sentido», al espíritu: en el lenguaje como cuerpo, en el físico del lenguaje, no tiende sino a la perfección de una cosa hecha), el punto ambiguo por donde todo pasa, todo se vuelve enigma, un enigma con el que no hay compromiso, porque exige que sólo se haga y se sea lo que el enigma haya atraído hacia sí. 'El verdadero pintor busca la pintura durante toda su vida; el verdadero poeta, la Poesía'.* Toda su vida *son tres palabras exigentes. No quiere decir que el pintor pinte con su vida, ni que busque la pintura en su vida, pero tampoco quiere decir que la vida permanezca intacta cuando se convierte completamente en la búsqueda de una actividad que no está segura de sus objetivos ni de sus medios, que sólo está segura de su incertidumbre y de la pasión absoluta que exige.*

Hasta aquí tenemos dos respuestas. Los versos son experiencias, experiencias vinculadas a un enfoque vital, a un movimiento que se realiza en la seriedad y el trabajo de la vida. Para escribir un solo verso hay que agotar la vida. Luego la otra respuesta: para escribir un solo verso hay que agotar el arte, hay que haber agotado la vida en la búsqueda del arte. Estas dos respuestas tienen en común la idea de que el arte es experiencia, porque es una búsqueda, y búsqueda no indeterminada, sino determinada por su indeterminación y que pasa por el todo de la vida aunque parezca ignorarla.

Otra respuesta sería la de André Gide: 'En esta tentativa amoureuse *quise indicar la influencia del libro sobre quien lo escribe y mientras lo escribe. Porque al salir de nosotros, nos cambia, modifica la marcha de nuestra vida...» Págs. 80-81 de El espacio literario.*

no para un poder o una gloria, sino para nada. Y el lenguaje era esta profunda «inocencia del corazón humano por la cual éste puede describir, en su caída irresistible hasta la ruina, una línea pura». Pura felicidad de caer, el alborozo de la caída, «palabra jubilosa que por única vez da voz a la desaparición antes de desaparecer en ella».

Rilke habla de una metamorfosis: entrada en lo eterno, y el espacio imaginario como una liberación del tiempo destructor. La eternidad sería el círculo puro del tiempo cerrado sobre sí. «Pero, que el espacio sea este tiempo por encima del instante, o que sea este espacio que 'bebe la presencia ausente' y transmuta la duración en intemporal, de todos modos aparece como el centro donde lo que no es más, permanece, y nuestra vocación, al establecer allí las cosas y a nosotros mismos, no es desaparecer sino perpetuar: salvar las cosas sí, volverlas invisibles, pero para que resuciten en su invisibilidad». Así para Rilke morir era una forma de escapar de la muerte, era la preocupación por limitar que introducimos en el ser, por el fin. La libertad debía ser la emancipación de la muerte. En la muerte estaba la identidad de ausencia y de presencia. Para Kafka escribir era morir. Escribía para morir, «para dar a la muerte su posibilidad esencial, fuente de invisibilidad, pero, al mismo tiempo, sólo puedo escribir si la muerte escribe en mí, hace en mí el punto vacío donde se afirma lo impersonal, es un ideal que está por encima de la persona, no es la brutalidad de un hecho ni la neutralidad del azar, sino la volatización del hecho mismo de la muerte, su transfiguración en el seno de sí misma».

Para Heidegger, la muerte era la posibilidad extrema, lo más extremo que le ocurre al Yo, pero también el acontecimiento más personal del Yo, donde más se afirma a sí mismo y más auténticamente. La existencia poética en Rilke se encontraba en la tensión entre lo visible y lo invisible, «lo visible es necesario a lo invisible, se salva en lo invisible, pero también es lo que salva a lo invisible». Para este poeta, quien crea no podía desechar ninguna existencia.

Para Blanchot, Rilke y Mallarmé fundan su poesía en el tema de la ausencia. Pero para Mallarmé, la ausencia era lo que nos liberaba de la realidad de las cosas; mientras que para Rilke la ausencia era también la presencia de las cosas. En este último, la ausencia se vincula al espacio que en sí tal vez esté libre del tiempo, pero que, sin embargo, por la lenta transmutación que lo consagra, es también otro tiempo, «una manera de aproximarse a un tiempo que sería el tiempo mismo de morir o la esencia de la muerte».

Blanchot se detiene en analizar el tema de la inspiración surrealista, la escritura automática, «la poesía cercana a todos y convertida en la presencia feliz de lo inmediato». Cualquiera podía ser poeta sin pensar en su talento ni en su formación cultural, «se disimulaba la inseguridad de

lo inaccesible, la experiencia infinita de lo que ni siquiera puede ser buscado, la puesta a prueba de lo que no se prueba, de una búsqueda que no es una búsqueda y de una presencia que no está dada». La escritura automática estaba en el origen de la inspiración, siempre que se mantuviese independiente al mundo exterior, así como a las preocupaciones más cotidianas del individuo. Pero esta libertad, estas independencias tan estrictas sólo podían obtenerse a través del sueño para deslizarse fuera de su yo habitual. Al final los excesos se pagaron pues cada durmiente sólo pretendía concentrar la atención sobre él. La escritura automática, en su teoría, suprimía los intermediarios y se acercaba más al origen. Blanchot en este punto recordaba dos citas, una de Keats en la que el poeta inglés decía que el poeta era el ser menos poético porque no tiene identidad; y otra de Hoffmansthal en donde afirmaba que no era el poeta quien pensaba constantemente en todas las cosas del mundo, «sino que ellas piensan en él. Están en él, lo dominan».

Breton nombraba a la inspiración como murmullo inagotable, y Blanchot añadía que era el lenguaje sin silencio, porque en él el silencio se habla. Pero la escritura automática, esa inspiración, era una ilusión pues no solía ser compatible el mundo de las palabras cotidianas con ese otro obtenido en el abandono. La inspiración así se hacía cuerpo en alguien que había renunciado a todo, cuanta más pura la inspiración y más cercana al origen, «más desprovisto está quien entra en el espacio al que ella lo atrae». Además la inspiración para ser tan pura como su origen no debía ser transformada en obra. Eso era una traición, pues los libros solamente eran la huella erosionada de una palabra sublime. La inspiración, el murmullo que fluía sin fin era acallado por medio de la escritura. En el momento en que esa experiencia íntima entre la inspiración y su objeto se rompe al revelarse, el sentido de la escritura automática se perdía.

Sólo importaba el momento de la experiencia, lo anónimo, lo intransmitible. Pero a diferencia de esto el secreto se hacía cómplice y se daba a la luz la oscuridad. «Que la escritura automática sea pasiva significa que se coloca en la imprudencia y temeridad de un movimiento de pura pasión. Es la palabra que se hace deseo, que se confía al deseo para regresar a su fuente, y lo que afirma incansablemente, lo que no puede callar, lo que no puede comenzar ni terminar de expresar, es lo que René Char reflejaba cuando decía: «El poema es el amor realizado del deseo que sigue siendo deseo» y Breton: «El deseo, sí, siempre».

Pero, por otra parte, la inspiración no era el único elemento en que se sustentaba la escritura automática. La inspiración también se sustentaba en su ausencia, en lo que Blanchot llama «aridez». Para Blanchot había que escapar de la omnipotencia de la inspiración. Para Hoffmansthal, la inspiración era un estado de suspensión e inmovilidad. Para Kafka era la larga noche del insomnio. La escritura automática en la búsqueda de la

inspiración más original se entregaba al sueño, pero no era el sueño el dominio de la inspiración sino el insomnio. «El dominio supone ese dormir por el cual el creador apacigua y engaña al poder que lo arrastra». La inspiración empujaba fuera del mundo, y en ese afuera no había dormir ni reposo.

Siempre se habló de la angustia de escribir, pero también hay una angustia de leer. Un libro que no se lee es algo que todavía no está escrito, dice Blanchot. El lector no se agrega al libro, pero tiende a liberarlo de todo autor. El lector que siempre es anónimo, vuelve al origen anónimo, al libro. La lectura libera al libro del autor. La lectura es tan creadora como la escritura, aunque no produzca nada. La lectura está más allá de la comprensión del texto. La lectura nace para llenar el vacío que durante su formación se dejaba sin terminar. «El verdadero lector no reescribe el libro, pero está expuesto a volver, insensiblemente atraído, hacia las diversas prefiguraciones que fueron suyas y que en cierto modo anticiparon su presencia en la azarosa experiencia del libro». La lectura, como la escritura, debe rechazar lo superficial, la mirada distraída y el oído negligente, para no arruinarse y arruinar la entrega de una vida. Blanchot, creo que erróneamente, no mostraba su inquietud por ese lector inculto de hoy que pedía que la facilidad fuera cómplice de la lectura y que tanto inquietaba a Paul Valery. La facilidad es una de las palabras que más ha combatido el ensayista francés, de ahí que no comprenda bien su debilidad y benevolencia al romper una lanza por ese «lector inculto» que realmente casi no existe.

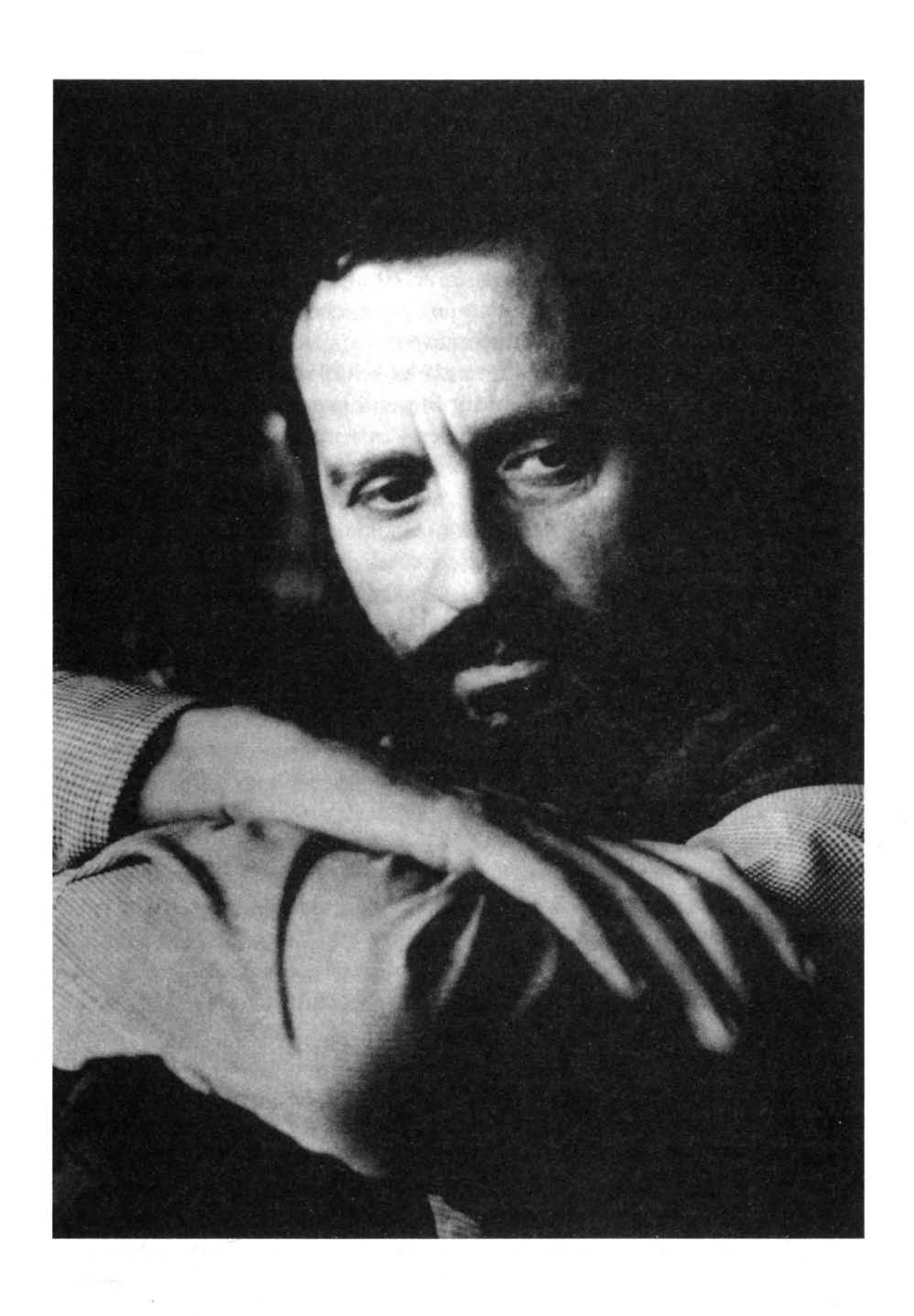
El arte era el lenguaje de los dioses. El poema nombra lo sagrado, los hombres oyen lo sagrado, no el poema. Pero el poema «nombra lo sagrado como lo innombrable, dice en él lo indecible y es envuelto, disimulado en el velo del canto que el poeta transmite a la comunidad».

El poema desaparece ante lo sagrado que nombra, es el silencio que lleva a la palabra el dios que él habla. Por lo tanto la obra está a la vez oculta en la profunda presencia del dios y presente y visible por la ausencia y la oscuridad de lo divino. La obra pasaba así de los dioses a los hombres. La obra era el oráculo que expresa el mutismo de los dioses. La obra expresa los dioses, pero como inexpresables, es presencia de la ausencia de los dioses. La morada de la ausencia de los dioses (muy heideggeriano). La obra era la palabra de la ausencia de los dioses. La poesía era anterior a lo que se decía, anterior a sí misma, invisible. No pudiendo apoyarse en los dioses, ni siquiera en su ausencia, ni en el hombre presente entregado a otras realidades cotidianas (la tecnología ver Heidegger), ¿en qué va a convertirse la obra?

El poema es inofensivo «esto quiere decir que quien a él se somete, se priva de sí mismo como poder, acepta ser arrojado fuera de lo que puede y de todas las formas de la posibilidad».

El poeta pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, fuera de su lugar natal, pertenece al extranjero, a lo que es «el afuera sin intimidad y sin límite». El extranjero (*Exilio,* es una de las obras de Saint-John Perse) ya lo es todo, y así el poeta se convierte en un ser errante, extraviado. El riesgo que aguarda al poeta y, después de él, a todo hombre que escribe bajo la dependencia de una obra esencial, es el error que significa el hecho de errar. El errante no tiene su patria en la verdad sino en el exilio. El artista no pertenece a la verdad porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero, que de algún modo siempre pone en duda. El arte así es la ilusión que nos protege de la verdad mortal. Toda obra de arte y literaria superan la comprensión y, sin embargo, no la alcanzan nunca. El arte es el exilio de la verdad.

Cesar Antonio Molina



Vicente Rojo por Juan Rulfo

Vicente Rojo: genealogía de la pintura

La palabra que mejor puede caracterizar la trayectoria artística de Vicente Rojo es *generosidad.* La pintura de Rojo es generosa por lo prolífico de su trabajo, por las dimensiones espléndidas del espacio en el que nos acomoda a través de sus representaciones, por una intensa fascinación que sus cuadros nos capacitan a sentir, por la extensa dedicación que ha prestado a las prácticas de la «democracia visual», como director artístico de un sinnúmero de publicaciones mexicanas, y por otras muchas razones. De su obra dijo Carlos Monsiváis que «ha sido indispensable».

Vicente Rojo (Barcelona, 1932) llegó a México, su patria, cuando tenía 17 años. Era sensiblemente más joven que otros artistas originariamente españoles que se refugiaron en México tras la guerra civil, de ahí que, cuando se hace historia de lo contemporáneo, su nombre no sintonice artísticamente con los del exilio español. Pero, también es verdad que al poco tiempo de su llegada firmaba declaraciones antifranquistas con otros «pintores españoles republicanos residentes en México», colaboraba con este colectivo y aprendía rudimentos de su oficio con dos refugiados: Arturo Souto y Miguel Prieto. Cuando quedó concluida la década de los cincuenta, Vicente Rojo había pasado a ocupar un lugar central en las artes plásticas mexicanas de la generación llamada de «ruptura». Sus trabajos de pintor y de diseñador gráfico han dejado huella en toda una época.

La impronta del diseñador gráfico es más fácil de cuantificar que la del pintor, porque hay quien la mide en número de libros y de publicaciones periódicas: la presencia de Rojo ha sido impresionantemente firme en este ámbito, ha sellado la industria editorial mexicana, ha difundido una nueva imaginería en el papel impreso, ha definido la suerte de los suplementos culturales y de las revistas de arte más importantes *(Revista de Bellas Artes, Plural, Artes Visuales, México en el Arte).* Esa vertiente del trabajo de Rojo populariza, en cierto modo, los hallazgos y los interrogantes que han visitado su taller de pintor. En diversos frentes el pintor Rojo ha llevado a cabo con su generación una revolución auténtica del horizonte de las artes visuales en México.

En el Centro de Arte Reina Sofía este artista ha presentado durante el primer trimestre de este año una selección de un centenar de obras sobre papel, de obras (sería preferible decir) de pequeño formato. También el Círculo de Bellas Artes de Madrid inauguró a mediados de marzo una exposición retrospectiva sobre toda la trayectoria de Vicente Rojo como diseñador gráfico. Rojo había expuesto ya en España unas cuantas veces, pero nunca había tenido como en esta ocasión una proyección pública tan llamativa, ni contacto con una recepción tan calurosa. Con todo, diríamos que estas simpatías ya fueron presagiadas por la muestra que acogió la Biblioteca Nacional de Madrid en 1985.

La admiración que despierta espontáneamente su obra no es difícil de justificar. Rojo es un artista con una soberbia capacidad de resolución plástica, un autor de maestría insoslayable, a la que todo espectador corresponde de inmediato con interés. Cuando el virtuosismo no es fin en sí mismo, cuando ni es ostentoso, ni adula la mirada, sino que resulta de un trabajo tan largo como imperceptible, a cuya historia de esfuerzos sólo se alude, si acaso, con discreción, se transforma en una fabulosa fuente de sugestión, de agudeza, de luz, en mediador de una relación óptima con las representaciones. Las calidades artísticas, ante todo, quedan al servicio de la elocuencia de las Musas.

Paradójicamente, el poder expresivo del artista se convierte alguna vez en la vara de medir lo inefable, esto es (ocurre en Vicente Rojo), la obra elaborada con maestría acaba formulando la demostración del relativismo de la expresión plástica. Esto es lo que se llama «ironía». La literalidad del cuadro, su lenguaje acabado y su resuelta sintaxis no pronuncian nada definitivo; por brillantes y embellecidos que se presenten no creen coincidir con los contenidos, con la idea, con el pensamiento al que responden. Aunque digan «verde», la idea puede ser «rojo». No se trata de cuestionar la fiabilidad de los cuadros, sino de apuntar que su tramitación formal se presenta, por así decir, inclinada del irónico lado de la contingencia, ese territorio en el cual la intensidad de los esfuerzos en los ensayos expresivos es directamente proporcional al fortalecimiento del secreto, al alejamiento del tema, a la virulencia del misterio.

«Trabajo artístico seriado» llama Rojo a sus producciones de pintor. Desde la realización de la serie *Señales,* en los años 1965-70, la forma de trabajo de este autor ha estado presidida por una fidelidad obstinada a abordar cada una de sus imágenes como parte o eslabón de una «serie». Aparte de la insistencia en determinados «temas» o constantes estructurales, o en la configuración de «subseries», o de títulos que se repiten (*Laberinto,* pongamos por caso), o de imágenes para poemas, etc., la obra de Rojo está programada a lo largo de su vida según el gobierno de las series que se suceden. Después de *Señales* hizo la serie *Negaciones,* que reinó en el período 1971-75 y fue reemplazada por *Recuerdos,* acti-

va entre 1976 y 1980. Tras *Recuerdos* vino *México bajo la lluvia,* cuyo reino pervivió toda la década de los ochenta, hasta que en 1990 tuvo lugar el traspaso de poderes al rótulo *Escenarios,* en el que entra toda su producción plástica de la presente década. El árbol genealógico de la poesía de Vicente Rojo es un árbol frutal camaleónico, que florece siete veces al año, una en amarillo, otra en blanco, otra en gris, otra en gris perla, otra en púrpura, otra en esmeralda y la última en negro, y siempre es el mismo árbol.

La noción de «serie» merece alguna atención. La «serie» se presta a ser considerada como una cadena abierta *ad infinitum,* que en lugar de inmovilizar, produce inestabilidad en las partes que la componen. Del año 78 es la célebre serie *Paseo de San Juan,* integrada en *Recuerdos.* Está dedicada a una visión del Passeig de Sant Joan de Barcelona, lugar en el que Rojo jugaba de niño. Pues bien, se trata de variaciones a partir de una composición axial de la que forman parte básicamente un obelisco, que se correspondería con la columna del monumento a Verdaguer, el Arco del Triunfo y el horizonte del mar, los tres motivos que se superponen en la construcción de Rojo, análoga a la perspectiva del Passeig. La estructura elemental del cuadro se mantiene en cada una de las variantes que el pintor realiza. Pero cada versión obedece a un registro plástico distinto. La visión de lo mismo se acompaña sucesivamente de distintas entonaciones o, mejor, de distintas sonoridades, en las que mandan desde las líneas quebradas, hasta las verticales, diagonales, salpicaduras, manchas algodonosas... El sujeto de la serie no está realizado en ninguna de las imágenes, es el sujeto de todas ellas, en ningún momento cumplido.

El lenguaje alcanza a medias el nombre que pronuncia, roza el perímetro de lo innombrado, eso que sigue considerando aún cuando guarda silencio, al final de cada cuadro. La palabra es, dicen los gnósticos, *flatus vocis,* y en algo parecido deben consistir los resortes de los que se compone el lenguaje de la pintura. Indefectiblemente el cómo de la pintura encuentra resistencia en el qué. Pero, ahí está la elocución plástica como un artículo de primera necesidad cuando se presenta el caso de que hemos de adecuar el decir a lo visible.

Los principios de la pintura de Rojo encuentran una de sus formas axiomáticas en *Negaciones.* La serie *Negaciones* está formada por variaciones en torno a la letra T, esa consonante con forma de monumento megalítico. El rosario de *Negaciones* reza el misterio de la letra T. La T –de «taula»– se yergue en cada cuadro como una afirmación gloriosa, que se levanta al compás de un ritmo plástico específico (al son «op», «pop», etc.), que compite con las de los otros cuadros, las niega, pone en entredicho su capacidad de representación. La letra T está en todas partes y en ninguna está absolutamente representada. Toda imagen es incierta, imagen de un paseo incierto, como el recorrido de calles desconocidas.

Negaciones constituye la plegaria del sutil ciclo vital de la letra T, de la conformidad de un eje con un dintel. Las composiciones parten siempre de un rígido esquema, de medidas disciplinarias tercas, sobre las que luego actuará de distintos modos. Se impone el tema, se impone el severo esquema compositivo, se excluye la libertad de opción, se ajusta a los estrechos límites de controles y normas difíciles de cumplir. La autolimitación es la condición previa al subsiguiente proceso creativo. Sólo puede intervenir como valor determinante. El realizador Robert Bresson aconsejaba: «Forjarse leyes de hierro, aunque no sea más que para obedecerlas o desobedecerlas *con dificultad*».

Los románticos alemanes pensaban que en el proceso creativo el artista oscilaba necesariamente entre la autolimitación y la autocreación. A ese momento del rigor constructivo, del disciplinado sometimiento a un molde, sigue la hora de la expresión plástica (autocreación). Lo constructivo viene antes que lo expresivo, el cubo antes que el dado de seis suertes distintas. Para Vicente Rojo el rigor constructivo vale como punto de partida, pero no como finalidad. No sitúa su horizonte en la construcción formal, sólo sitúa en ella su lealtad, como punto de partida de las propias libertades. Se marca formas definidas con precisión geométrica, inteligibles, pero dotadas de una exactitud superior a la que cumple la realidad. Al entrar a trabajar sobre ellas, comienza la voluntad de expresión a atravesar caminos que rápidamente conducen a mucha distancia, que se apresuran por nuevos territorios, que estiran el cordón umbilical que unía al dibujo con la composición, hasta romperlo (sin perder el sentido de la orientación).

La pintura de Rojo comprueba que entre la necesidad y la contingencia de la expresión artística debe mediar un alma generosa. Andrés Sánchez Robayna escribe juiciosamente que la «tensión entre expresión y construcción, entre espíritu algebraico y explosión lírica» está resuelta por Rojo «en lo que podría llamarse un *alegre rigor*». En efecto, *alegre rigor* es el nombre del viento que ha soplado en la vela de Vicente Rojo a lo largo de su trayectoria artística. ¿Qué océano se resiste a esa propulsión? El periplo de Rojo, empujado por la alegría y el rigor, ha trazado varias circunvalaciones al globo terrestre y siempre ha reencontrado el punto de partida: la pintura es una ecuación irresuelta, el pintor la alaba.

Javier Arnaldo

Una conversación con Vicente Rojo

–A juzgar por la frecuencia de sus viajes a España y por el número de veces que ha expuesto aquí, cabe deducir que usted se siente especialmente vinculado a este país. ¿Esto afecta también a sus afinidades como artista?

–Cada vez que vengo a España, en particular a Barcelona, donde tengo un pequeño estudio, vengo a trabajar o a exponer, vengo a aislarme de México, donde mi actividad es, digamos, muy amplia. Me gusta tener esa distancia, que sólo es física, puesto que no es fácil desprenderse, en lo cultural tanto como en lo político, de los problemas diarios de México, ni tampoco lo pretendo. Así que mi intención al venir aquí radica, en parte, en el deseo de aislarme de las circunstancias habituales para poder trabajar cómodamente y, en parte, en el hecho de que puedo dar a conocer mi trabajo sin entrar de lleno en la vida cultural española. Tengo aquí excelentes amigos, algunos pintores y escritores, pero no convivo con ellos *culturalmente* hablando. Esto corresponde a México. No hago en España, si es que puede decirse así, una «vida cultural». Simplemente me retiro y expongo.

–En su juventud sí tuvo usted una forma mucho más activa de relación con los artistas españoles. Me refiero al contacto con el nutrido grupo de artistas exiliados en México, que sí estaban integrados en la misma «vida cultural». Por ejemplo, usted fue alumno de Arturo Souto.

–Sí, fuí alumno suyo. Pero, en realidad en una escuela informal. El no era un maestro regular. Poco después de 1949, que fue el año de mi llegada a México, Souto montó una academia particular de pintura, a la que yo asistía por las tardes. Con Souto aprendí muchísimo pero, realmente sus enseñanzas concretas fueron dos pláticas que tuvimos. Ambos éramos hombres muy tímidos. Por otro lado, había una diferencia de edad bastante notable. Congeniamos, con todo, muy bien. Las dos conversaciones que tuvimos en aquel año académico informal fueron muy importantes para mí, pese a que los componentes de ese aprendizaje fueron mínimos. Lo que aprendí con él fue sobre todo a valorar la pintura. Antes había estado seis meses en la escuela de pintura y escultura «La Esmeralda», una de las dos importantes que hay en México. No me

había gustado. En esas circunstancias no me parecía necesario hacer unos estudios escolares. La enseñanza de Souto fue el enseñarme a ver pintura. Luego, en los años 52 y 54, pude hacer dos viajes a Europa, donde vi grandes museos. Estos viajes y el gran choque que fue para mí el ver el muralismo mexicano fueron también experiencias determinantes en mi formación artística.

–Su forma de aprender corresponde exactamente a la definición de autodidacta. De todos modos, quisiera insistirle en la pregunta sobre su relación con el exilio artístico español en México.

–Arturo Souto era de los pintores refugiados que llegaron a México con una mayor formación, debido también a su mayor edad. Por su academia particular pasaron otros pintores que lo quieren tanto como yo. Otro pintor español, Rodríguez Luna, sí impartió estudios regulares. Lo hizo durante cuarenta años en la Academia de San Carlos. Los artistas españoles que se refugiaron en México tenían por lo general alrededor de los treinta o treinta y cinco años. Llegaron con unos buenos estudios, con una buena academia, pero en una época de su vida en la que no estaban realizados, completamente hechos como artistas, y el choque que tuvieron al conocer el muralismo mexicano fue muy fuerte. De modo que el marchamo del país de adopción fue muy poderoso en aquellos artistas relativamente jóvenes. Tuve otro maestro importante, también español, Miguel Prieto, con quien aprendí diseño gráfico.

–¿Qué significaba en ese momento el muralismo mexicano para los artistas más jóvenes?

–El problema al que mi generación se enfrentó era que la escuela mexicana de pintura se hallaba en decadencia. Vivían Rivera y Siqueiros. Los muralistas ejercían aún una fuerte influencia; pero lo que estaba muy pobremente representado eran precisamente sus continuadores. Según suponíamos nosotros –artistas jóvenes a mediados de los años cincuenta– esos caminos eran equivocados y había que abrir nuevas rutas. Nos enfrentábamos a la famosa frase de Siqueiros «no hay más ruta que la nuestra».

–Con todo, la herencia revolucionaria del arte mexicano no puede constreñirse al muralismo.

–Había muy diversas corrientes combatientes, pero, sobre todo dos: la políticamente más cerrada (Rivera, Siqueiros, Orozco), que dominó sobre las demás, y la de algunos artistas que desde los años veinte hacían un arte más libre, menos vinculado a problemas políticos. Estos autores estaban totalmente soterrados. En literatura era el grupo «Contemporáneos», cuyos equivalentes en pintura eran gente como Rufino Tamayo y Frida Kahlo. La obra de Kahlo estaba totalmente sumergida, sólo se la conocía por ser esposa de Rivera. Hoy día ocurre al contrario, es Rivera el que se presenta como marido de la pintora Kahlo. Una y

otra apreciaciones son dos errores graves. Rufino Tamayo empezó a ser conocido a mediados de los cincuenta, cuando ya tenía hecha su obra más importante. Había otra serie de pintores como, por ejemplo, Carlos Mérida. Hacía una especie de geometrismo muy libre y no era aceptado por la corriente dominante.

–En 1951 se celebró la «Exposición Conjunta de Artistas Plásticos Mexicanos y Españoles Residentes en México», un certamen artístico antifranquista, que se convocó en respuesta a la Bienal Hispanoamericana de Madrid. Y usted, casi recién llegado a México, participó en la exposición.

–Era solidario, pero en aquel momento apenas acababa de empezar a pintar. Ese certamen fue un acto de afirmación política. Lo que sucede es que, salvo en la parte ideológica, los españoles no ligaron artísticamente con los pintores mexicanos. Los unos hacían pinturas completamente diferentes a las de los otros en cuanto a su realización y a sus propuestas. Los pintores mexicanos de ese momento estaban muy politizados, y los españoles, que venían de una guerra civil, llegaron también muy politizados, supuestamente incluso más, pero no lo reflejaban de una manera tan directa en sus cuadros. Pictóricamente no había muchas afinidades, políticamente sí. Así pues, cuando había algún acto solidario con la lucha antifranquista todos los pintores mexicanos se volcaban y prácticamente todos los pintores refugiados colaboraban. Primaba, desde luego, la tendencia filocomunista en ambas partes, pero cuando se hacía un acto antifranquista amplio, la participación era muy grande. Yo acababa de llegar. Expuse algunas cosas de las que había hecho muy al principio, aún a raíz de mi paso por la escuela «La Esmeralda».

–¿No es desproporcionada esa distinción? También se hizo un arte muy político por parte de los españoles. José Renau, por ejemplo, tuvo un encuentro muy productivo con el muralismo.

–Renau es un caso bastante excepcional. Pero, aunque trabajó con Siqueiros, también es cierto que rompió con él. Rodríguez Luna hizo una serie inspirada en el exilio al poco tiempo de llegar. El mismo Miguel Prieto pintó unas escenas con guerrilleros y asuntos semejantes. Pero realmente esto era mínimo comparado con el peso político que tenía la pintura mexicana. Otros pintores, como Roberto Fernández Balbuena o el mismo Souto nunca tocaron el aspecto político. Seguían haciendo paisajes españoles, retratos; Souto seguía haciendo sus escenas de Galicia... No hubo un gran desarrollo de la pintura ideológica, a pesar de que podía haberla habido.

–El peso de lo político en el arte mexicano, por lo contrario, desde, al menos, José Guadalupe Posada, ha sido muy importante. ¿Puede decirse que pervive o que incluso recobra fuerza esa relación ideológica tradicional en el actual arte mexicano?

–Lo que hay de todo eso en el arte mexicano actual que ha sido revivido por los jóvenes es la parte más anecdótica. Creen hacer un arte mexicano, porque pintan vírgenes de Guadalupe y corazones sangrantes. Conforman una pequeña corriente que se llama «neomexicanismo», constituida por ocho o diez pintores. Me parece muy superficial lo que hacen.

–El arte chicano merece, quizá, una consideración distinta.

–El arte chicano es algo tan indefinido como lo chicano mismo. Con relación a México hay «oleadas». De pronto hay un interés enorme y tiene lo chicano una fuerte presencia en lo cultural, de pronto desaparece. La propia idiosincrasia de la cultura chicana hace difícil su conocimiento en México. Pero, en cualquier caso, es una cultura literaria y artística mucho más novedosa e interesante que el neomexicanismo. Es un movimiento fuerte, pero irregular, inconstante, por sus propias dificultades de expresión en Estados Unidos. En México, por otro lado, que les queda muy lejos, los artistas chicanos también encuentran dificultades.

–En su trabajo llama poderosamente la atención la cercanía de la poesía. Existe un buen número de libros de poesía ilustrados por usted. Ha colaborado con poetas como José Emilio Pacheco, Álvaro Mutis, Octavio Paz y José Miguel Ullán. ¿Cómo se han desarrollado estos trabajos? ¿Primero es la letra y después las imágenes? ¿Es un proceso paralelo?

–El procedimiento ha sido distinto según los libros. Pero la intención, por lo general, es que discurra como un proceso paralelo. En el caso, por ejemplo, de José Miguel, con quien he trabajado más cercanamente, yo le hice las propuestas. Yo le daba una idea visual mía original y él elaboraba los poemas en base a ellas. Después yo volvía a trabajar mis imágenes, daba él el último toque a sus poemas y yo hacía después lo mismo. Siempre se procedió paralelamente. No se trata en realidad de una ilustración de poemas. Es el trabajo que me gusta. José Miguel dice que sus poemas acompañan a mis dibujos, yo digo lo contrario. Me gustaría que mis imágenes sirvieran de equivalentes de poemas. Tengo un enorme respeto por la poesía. Trato de acercarme visualmente lo más que puedo a la poesía.

–Su trabajo artístico abarca numerosas facetas: diseñador gráfico, pintor, escultor, incluso escenógrafo. ¿Son componentes de una única dedicación o considera usted que se sitúa en una esfera distinta cuando trabaja en artes aplicadas, por ejemplo en diseño gráfico?

–Como escenógrafo he trabajado muy poco, sólo en las contadas ocasiones en que, excepcionalmente, me lo solicitaron. Me hubiera gustado abundar más en ello, pero yo ya tenía dividido mi tiempo entre mis actividades de diseñador gráfico y de pintor, incluso de escultor, desde hace diez o doce años. No podía tener una tercera vía de desarrollo visual.

Pero en los dos campos en los que yo he trabajado, el de la pintura y el del diseño gráfico, he procurado mantener siempre un perfecto equilibrio. Nunca he dado prioridad a uno sobre otro. Ambos los he trabajado con la misma intensidad. La diferencia ha estribado siempre en la finalidad. El diseño gráfico es un arte aplicado que tiene sus propias coordenadas, sobre todo de cara a la función que cumple. Como diseñador he hecho un trabajo útil, creo, sobre todo en el ámbito de la difusión cultural. Es lo que más he trabajado y me ha interesado muchísimo. Ha sido un complemento muy importante de mi actividad como pintor. No hubiera podido quedarme en mi casa pintando sin más, me hubiera sentido incómodo, inútil. En los años sesenta yo cubría no todo, desde luego, pero sí el ochenta por ciento de la producción editorial mexicana de organismos oficiales y de editoriales públicas y privadas. Viví desde muy pronto el proceso de renovación del mundo editorial mexicano. Mis primeras portadas de libro fueron las que sirvieron para cambiar el aspecto de las publicaciones del Fondo de Cultura Económica a finales de los cincuenta. Todos crecíamos juntos. Yo estaba aprendiendo al tiempo que la industria editorial aprendía a abrir nuevos caminos.

–El que la mayor parte de la producción editorial mexicana de calidad pasase por sus manos, ya desde un momento relativamente temprano de su trayectoria, es un dato asombroso.

–Tuve la posibilidad de trabajar también en un proyecto importante que se estaba formando por entonces. Era la Imprenta Madero. Esta imprenta se fue especializando en trabajo fino, en hacer catálogos, libros de arte, revistas. Yo llegué a ser el director artístico de esa imprenta durante treinta y tantos años. Entonces era un centro de difusión cultural muy importante; una empresa comercial, privada, pero que tenía ese carácter. La UNAM y otras instituciones, lo mismo que editoriales privadas, producían en Madero sus libros. Allí se hicieron revistas como *Vuelta, Nexos* y otras. Era un núcleo de irradiación cultural básico. También iban llegando jóvenes, que traían estudios de diseño gráfico y que completaron su formación conmigo, alrededor de la imprenta y también de mi trabajo. Por problemas de salud tuve que retirarme de ese trabajo, pero me deja tranquilo el que tenga continuidad en manos de gente muy capacitada.

–La editorial ERA también trabajaba con Imprenta Madero.

–Sale de ahí. Se creó en 1960. Las siglas son las de los tres fundadores, compañeros míos de organizaciones antifranquistas, con los que hubo y hay una excelente comunicación. La R es de «Rojo».

–¿La difusión cultural ha sido tan determinante en su trabajo de diseñador gráfico?

–Para mí ha sido una parte muy importante. Por ejemplo, si nos atenemos exclusivamente a las artes visuales, creo haber realizado una labor

de difusión del arte contemporáneo en México que se hacía necesaria. Yo aprendí diseño gráfico con Miguel Prieto, a comienzos de los cincuenta. Aprendí en la práctica haciendo trabajos para la Oficina de Ediciones del Instituto Nacional de Bellas Artes. Más tarde me hice cargo de la dirección artística de un suplemento cultural del diario *Novedades*, un trabajo en el que me había iniciado Miguel Prieto. Básicamente se trataba de acompañar un texto literario, un ensayo o un poema de imágenes que fueran atractivas y novedosas. Esta misión era bastante insólita en el periodismo mexicano de entonces, por lo general muy gris. Trabajé durante veinticinco años en suplementos culturales, con Fernando Benítez, el director del diario *Novedades* y luego de la revista *Siempre*, que estaba particularmente interesado en el diseño gráfico. A la muerte de Miguel Prieto, Benítez me confió la dirección artística del suplemento *México en la Cultura*. Estamos hablando del año 56, el momento de inicio de la renovación visual mexicana, cuando mi generación empezaba a tomar un papel relevante en la cultura. Yo tenía la oportunidad de poder pedir a mis amigos pintores –a mis compañeros de generación Cuevas, Felguérez, Gironella, García Ponce, Carrillo, Toledo– ilustraciones para el suplemento. En algunos casos se pedían ilustraciones directas, en otros la reproducción de sus obras. Más adelante, a principio de los sesenta, me permití el lujo de reproducir obras de Tàpies, Millares, Saura y otros en México, lo mismo que de Bacon y Dubuffet. Generalmente mostraba lo que más me gustaba, lo que más me interesaba, y también cosas que me gustaban menos, pero que eran importantes y había que darlas a conocer. En esa parte paralela al diseño gráfico, que era la difusión de obras, trabajé mucho. Había una política cultural en esa propuesta del diseño gráfico.

–Su generación está formada por artistas de mucha valía que transformaron completamente el panorama creativo mexicano, aunque sin articular lenguajes comunes. ¿Por qué no se desarrolló entre ustedes una estrategia de grupo?

–No éramos propiamente un colectivo de artistas. Había personalidades muy definidas, cada cual sabía muy bien lo que quería hacer. Y normalmente los grupos se unen en torno a una tendencia muy concreta. Había figurativos, como podía ser Gironella, y abstractos, como Felguérez, García Ponce y yo mismo. Todos estábamos dentro de la misma pelea, por decirlo así, dentro del mismo interés por abrir esos caminos. Al mismo tiempo, esa tentativa se correspondía con el interés de escritores que tenían maneras de hacer diferentes, que se significaban por su apertura, como ocurría ya en los «Contemporáneos», después con Octavio Paz como figura destacada y, al mismo tiempo, en Rulfo, Arreola o Revueltas. La renovación se produjo en el teatro, en música, en cine. Fue toda una pequeña revolución. Fue un brote de muchas cosas que se

movieron a mediados de los cincuenta y sobre todo en los sesenta. Se trata en realidad de un extenso grupo.

–¿Cuál era el horizonte de esa pelea común?

–Nuestra generación se suele denominar de *ruptura,* aunque yo prefiero denominarla de «apertura». Lo que había era la necesidad de salir de una especie de asfixia. El arte de la llamada Escuela Mexicana en la parte de creación se había autolimitado mucho. Se había constreñido la libertad creadora. Lo que había que hacer era abrir todo eso. El papel que se desempeñó fue ese, aunque a partir de ideas anteriores muy concretas, que venían de los años veinte.

–En la exposición que realizó recientemente en Madrid, en el Reina Sofía, se presentaba una selección de su obra sobre papel. ¿Qué autonomía guarda su obra sobre papel con respecto a sus pinturas? Es decir, ¿es la obra sobre papel parte de un proceso más amplio?

–Se han exhibido mis dibujos. Se acostumbra llamar dibujos a obras de lápiz sobre papel, cosa que personalmente trabajo muy poco. El problema es que, por mi interés por el color, dibujar con lápiz no me da lo que yo quiero. Necesito una idea colorística más viva. Todo eso que hago a color sobre papel se podría llamar «dibujos». Pero, de ninguna manera son dibujos previos, preparatorios. Ninguna de esas 94 obras que están expuestas ahí están pintadas en lienzo, ninguna es un boceto. Entre otras cosas, porque yo pinto otra vez como si dibujara. Empiezo un cuadro con una imagen que persigo, que intuyo, y como tengo un sistema de trabajo que consiste en trabajar sobre diez o quince cuadros al mismo tiempo, las mismas imágenes pueden ir variando de un cuadro a otro. Quito, pongo, raspo, añado, borro... No se ve lo mismo en esas obras sobre papel, excepto en los guaches, donde puedo hacer más o menos lo mismo. Pero donde hay acuarela, donde hay tinta china, es una cosa mucho más directa. A través de los años ninguna de estas obras que se exhibieron en el Reina Sofía, ni de las otras muchas de este tenor que he hecho, ha sido «pintada». En relación a mis pinturas, preparan, por así decir, algo que se va a desarrollar después, pero de otra manera.

–Sí puede hablarse, con todo, de una correspondencia efectiva entre dibujos y óleos, cuando pertenecen a una misma serie. ¿Cómo es esa correlación?

–Sí hay series pintadas que tienen imágenes al óleo, lo mismo que imágenes dibujadas. Todo el trabajo que hago está englobado dentro de mis series. Pero, por ejemplo, ahora me doy cuenta de que tengo ahí muchos estudios para laberintos, pero que nunca he pintado un cuadro que se llame «laberinto». Tal vez lo haga algún día. Tengo, por ejemplo, anotaciones de la serie «México bajo la lluvia» del año sesenta, pero el primer cuadro con este tema data de 1980.

–¿Qué ocurre con series como Paseo de San Juan, *que no son variaciones sobre temas de series dominantes? ¿Qué independencia guardan entre sí los ciclos?*

–El *Paseo de San Juan* es una miniserie que traspasó otra serie. En el año 65 me di cuenta de que mi sistema de trabajo seriado era muy atractivo, que me funcionaba tener una estructura muy cerrada que yo pudiera manejar de muchas maneras, trabajar de muchas maneras, tratar de enriquecerla. En la serie hecha con esa intención, *Señales,* trabajé durante cinco años. Después, en una nueva serie, tomé como punto de partida la letra T. En realidad eran los tres puntos de un triángulo, que es una forma en la que he insistido siempre. Me planteé hacer una exposición con cuarenta cuadros totalmente diferentes y opuestos, que se negaran entre sí. Por eso se llamaba la serie *Negaciones.* Llegué a pensar incluso en inventarme cuarenta nombres de pintores para hacer una especie de colectiva falsa, pero finalmente me pareció un poco descabellado. Seguí trabajando durante cinco años sobre esa estructura. Luego hice otra serie, que se llama *Recuerdos,* con temas de la infancia. Y ya en el año 80 comencé la más larga que he hecho, que es «México bajo la lluvia», durante diez años. Cuando hacía *Recuerdos* vi en Barcelona el Paseo de San Juan, que es un lugar en el que yo jugaba de niño, y entonces vi una imagen que me sorprendió mucho y que me inquietó. Eso fue en el setenta y tantos. Hice una pequeña serie de guaches y algunos más grandes que luego incorporé a una serie que realicé en el año 90, que se llama *Escenarios,* donde ya la estructura rígida que había en las series anteriores se dispersó un poco y que está compuesta por miniseries. En *Escenarios* tengo temas «mexicanos», códices, pirámides, estelas, y también el paseo de San Juan. Trabajar seriadamente es normal en un pintor. Fíjese que yo trabajo en cada serie determinado tiempo y nunca vuelvo a ella. Por ejemplo, yo no podría hacer ahora una *negación,* una T.

–Las series, al proponer variaciones en torno a un mismo tema, funcionan, de alguna manera, como sucesiones de diversos registros estilísticos sobre un mismo esquema formal. Hay en ellas una enfatización del componente lingüístico que no sé si busca la eliminación de referencias no lingüísticas de la pintura o si, por el contrario, busca en cada variación un referente externo, una experiencia de luces, una distinta atmósfera, realidades concretas.

–Es una mezcla de todo eso. Se trata de barajar todos estos elementos, integrarlos, jugar con ellos. Barajar los problemas propiamente plásticos, lo mismo que los personales, los íntimos, hasta los, digamos, «históricos». Además hay, por ejemplo, en *Paseo de San Juan,* la intención de pintar un poco el paso del tiempo. Esto siempre me ha interesado mucho, por ejemplo, en la serie *Escenarios,* donde está *Paseo de San Juan.* Me interesa mucho reinterpretar formas antiguas de manera actual,

viva, y quizá pintar o tratar de pintar, esto es lo más difícil, aventurándose independientemente: yo me hago siempre propuestas difíciles. Lo que uno domina, cuando uno sabe lo que va a hacer, para mí no tiene interés. Me gusta complicarme las cosas.

Hay todo eso, según creo, metido en esas obras. Hay muchas cosas puestas ahí: desde cosas reales, objetivas, hasta cosas totalmente subjetivas, privadas. Otra cosa es que lo haya logrado. Afortunadamente esto nunca ocurre. Si llegara a estar seguro, convencido de algo, lo dejaría de hacer. Si, a lo mejor, queda una de mis propuestas en un cuadro que resulta válido, creo que ya ha merecido la pena.

–El mural «Gran escenario primitivo», que presentó en la exposición del Reina Sofía, introducía un llamativo cambio de escala. De lo íntimo del pequeño formato se pasaba a un mural de extraordinarias dimensiones. ¿A qué razón obedecía ese contraste?

–La propuesta era hacer una exposición de obra sobre papel; por tanto, de pequeño formato. Pero yo hice ese cuadro grande el año pasado, sirvió para abrir y clausurar la exposición retrospectiva que hubo en el Museo de Arte Moderno de México. Entonces pensé que podía ser un buen contrapunto en esta muestra, presentar la obra pequeña y, a la vez, un cuadro grande que, por otra parte, está hecho de pequeños elementos. Al mismo tiempo el propio cuadro refleja una dimensión mayor con una serie de estructuras menores integradas en él. Me pareció que el juego podía ser eficaz, que podía dar valor a las dos cosas, al cuadro grande y a la obra pequeña. Tengo la impresión de que sí se logró. La exposición avanza para terminar en una obra mayor en cuanto a formato. El aparente desequilibrio es una propuesta de equilibrio: quiere dar a suponer que mi obra está entre uno y otro de esos extremos.

–Un rasgo común de sus cuadros a lo largo de una buena parte de su trayectoria es el énfasis con el que ha destacado la chatura, de la imagen. Pero en obras más recientes ha abandonado ese rigor de la chatura, de la bidimensionalidad, para utilizar, por ejemplo, claroscuros y dar relieve. Esto ocurre en «Puerto Vallarta». En los «Escenarios» hay un tratamiento del espacio en profundidad. ¿Qué alcance tiene ese cambio?

–Yo entendía hasta *México bajo la lluvia,* que fue en el año ochenta, que la pintura era un plano, un plano preciso; que no había más adelante o más atrás. Es decir, yo desarrollaba lo que podía desarrollar en ese plano, que era una tela o un papel. A partir de *México bajo la lluvia* empecé, en parte por el propio tema, a intentar que la tela tuviera profundidad, tuviera relieve, es decir que hubiera movimiento. Esto es, quería que esa pintura, que en definitiva era una cortina de agua, tuviera la movilidad que el agua puede tener. Entonces empecé a darme cuenta de que necesitaba encontrar profundidad. Hasta ese momento no me lo había planteado. Desde el año ochenta ese juego de superficie y de pro-

fundidad lo he ido manteniendo. Por otra parte, a partir de la mitad de la serie *México bajo la lluvia*, empezó a entrar mucho relieve, mucha textura. Sí aspiro a que la pintura se mueva, que haya esa vibración. La imagen plana se ha perdido, no sé si para bien.

–*¿Se puede identificar esa tentativa con una representación del espacio?*

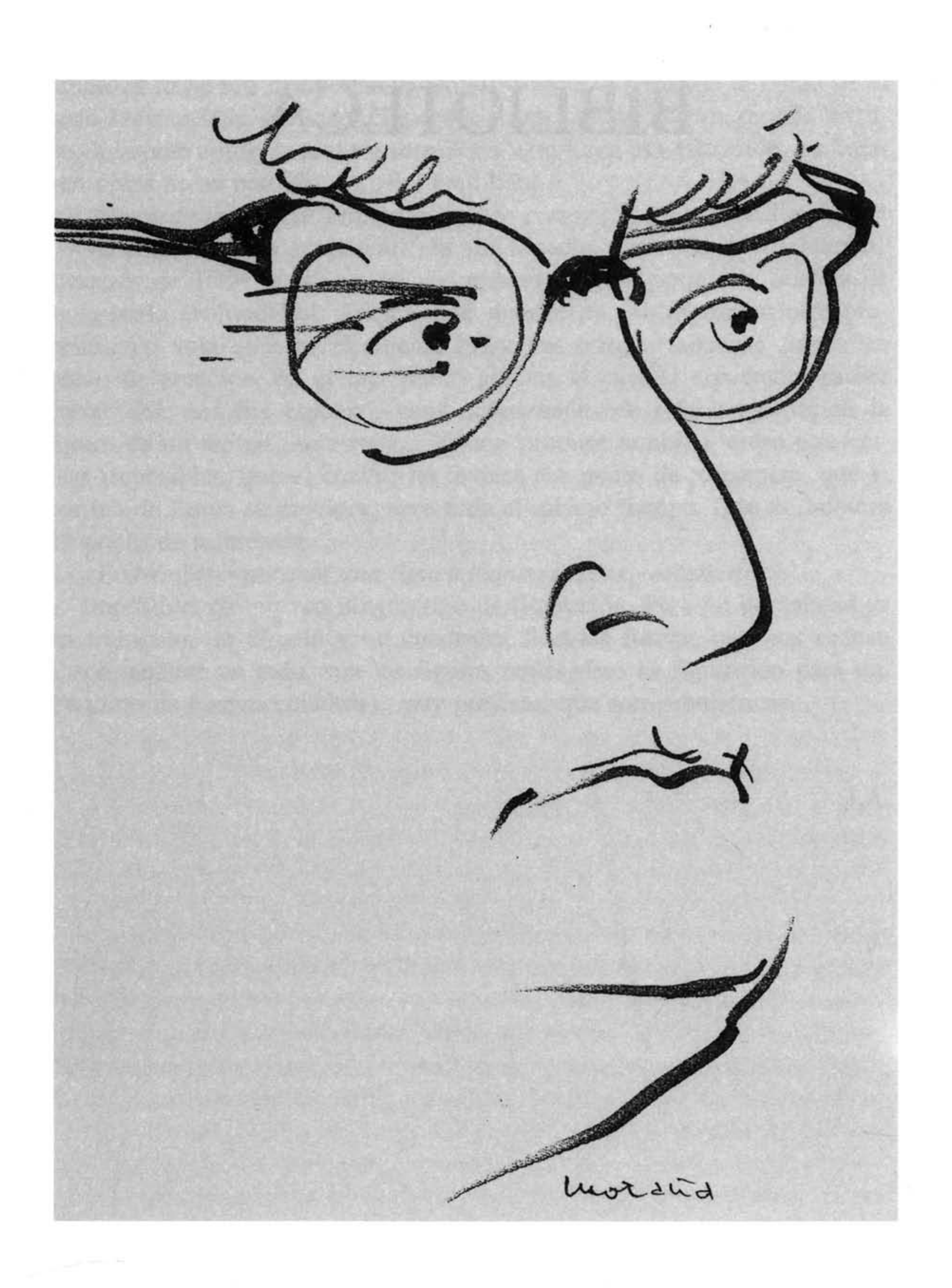
–Sí, aunque antes realmente era un espacio plano la representación. Después de 1980 entró esa inquietud, ese interés, porque la cortina de agua tenía profundidad. Además me planteé en ese momento otro problema: yo veía que prácticamente todos los cuadros siempre tienen un punto de atención, un primer punto gracias al cual el espectador puede entrar ahí: una luz especial, unas coordenadas de relación espacial, la figura de un animal, una ropa... Yo me propuse también, entre otras tareas imposibles, que el cuadro no tuviera ese punto de referencia, que la cortina de lluvia se moviera, pero toda al mismo tiempo. Que no hubiera un punto de referencia.

–*¿Podría incorporarse una figura humana a sus «escenarios»?*

–Imposible. No preveo ningún tipo de figuración. Para mí la realidad es un triángulo, un círculo y un cuadrado. Son las formas que nos rodean absolutamente en todo, son las figuras reales. Eso es figuración para mí. Yo parto de formas concretas, muy precisas, que son geométricas.

J.A.

BIBLIOTECA



Luis Rosales por Moraña

La poesía completa de Luis Rosales

Acaba de publicarse, en irreprochable y hermosa edición de lujo, la poesía completa de Luis Rosales[1], y la misma editorial anuncia la aparición de su extensa y valiosa obra ensayística: *Cervantes y la libertad, Estudios sobre el Barroco, Teoría de la libertad y otros escritos* y *La obra poética del conde de Salinas.* Ante tamaño acontecimiento cultural, cabe hacerse un buen puñado de reflexiones pero, sin duda, nuestra primera obligación como lectores atentos es la de felicitarnos por una iniciativa tan necesaria como bien resuelta.

La presente edición recoge todos los libros de poesía publicados por Rosales, desde el primero, *Abril,* hasta el último, *Oigo el silencio universal del miedo,* e incorpora todas las correcciones que el poeta había anotado a mano en los ejemplares editados de su obra, añadiendo, en un apéndice final y por orden cronológico, un respetable número de poemas que habían visto la luz en diferentes lugares y que, por diversas razones, no encontraron nunca sitio en sus libros. Esta edición fija y agrupa por tanto, definitivamente, el corpus poético de uno de los indiscutibles de este siglo.

El poeta Félix Grande, a través de un extenso texto que cumple la función de prólogo y que lo que en realidad pretende, antes que servir como escrupuloso estudio académico o erudito, es sobre todo acompañar la voz admirada y cercana del amigo y maestro, y contagiarnos, razonadamente, los motivos humanos y literarios de esa admiración, expone toda una concepción de la literatura que tiene su base en el poder de la palabra como vehículo de amor y libertad, de comprensión y compañía, de enriquecimiento personal y mutuo. Su análisis subjetivo de la obra de Rosales es, desde luego, hermoso; una prosa de innegable calidad y franco apasionamiento consigue presentarnos la figura humana del poeta en el centro de esa casa espaciosa y hospitalaria que es toda su obra. El estudio que realiza sobre las circunstancias históricas que rodean su vida y la de toda una generación escindida por la guerra civil resulta de gran valor por lo que tiene de testimonio, gracias a su cercanía humana con el autor, y en esa extensa reflexión en la que no teme, y así lo expresa varias veces, utilizar las armas del rodeo y de la paciencia –tan queridas por el propio Rosales– para llegar con paso seguro al lugar deseado, nos ofrece unas claves de lectura cuyo valor reside precisamente en su inteligente y apa-

[1] *Luis Rosales.* Obras Completas / 1. Poesía, *Editorial Trotta, Madrid, 1996.*

sionada subjetividad. Quien busque un estudio sistemático y total de la obra rosaliana puede ahorrarse la lectura de ese prólogo, donde se omiten importantes temas de análisis y donde ni siquiera se repara en todos y cada uno de los libros, puesto que no se habla prácticamente de los de su última etapa, pero quien quiera amar y comprender mejor la obra del poeta, esa cosmovisión que ya está, de modo embrionario, en sus primeros trabajos y que no deja de crecer hasta el último verso, no debe perderse el emotivo y certero texto de Félix Grande.

Tras la relectura de la obra completa de Rosales, me asaltan dos certidumbres difíciles de reconciliar: la primera es que estamos ante uno de los más grandes poetas de este siglo; la segunda es que su poesía, sobre todo entre los más jóvenes, no goza de la admiración que me parece debería corresponderle por derecho. Y esto, ¿por qué? Pues yo me atrevería a aventurar que por una serie de razones tan peregrinas como efectivas a la hora de marginar la apreciación de una obra. Por una parte, los grandes temas de Rosales, sus motivos recurrentes, sospecho que quedan definitivamente alejados de la sensibilidad que hoy día impera en la generación más joven; por otro lado, sigue funcionando de alguna manera y a ciertos niveles esa acusación, tan gratuita y absurda, de reaccionarismo político que lo persiguió de por vida; y algo mucho más paradójico: a Rosales le ha perjudicado su propia grandeza, es decir, su sentido de la libertad a la hora de realizar su obra y esa inaudita capacidad para mostrarnos al poeta clásico junto al poeta casi de vanguardia que a muchos ha acabado confundiéndolos. Ninguno de todos estos problemas supone un demérito para el autor, supone más bien una carencia de generosidad o de atención por parte de algunos lectores. Es cierto que Rosales es un poeta irregular, que no todos sus poemas y sus libros rayan a la misma altura, pero ¿qué poeta no lo es? A los poetas hay que medirlos por sus aciertos, no por sus caídas, y los aciertos en su poesía son tantos y tan altos, tan rotundos, tan originales y a la vez tan hondos, que no percibir el magisterio y el valor objetivo de su voz, más allá de muy lógicas y respetables preferencias personales, me parece una demostración impúdica de ceguera.

En cualquier libro de Rosales, más aún, en cualquier poema, podemos encontrar, como quería Borges, una felicidad, pero en ciertos poemas y libros suyos lo que encontramos, como declaró Bousoño, es la felicidad, la felicidad más alta a que puede aspirar un lector a través de la lectura. *La casa encendida* es sencillamente eso que se llama una obra maestra, un extraño entramado de obsesiones personales que acaban cobrando, a través del milagro del lenguaje, validez y belleza universales, y es también uno de los es-

casos ejemplos de poema narrativo de esa categoría lírica con que cuenta nuestra tradición; en *El contenido del corazón* se inventa Rosales, como muy bien señala Félix Grande en el prólogo a esta edición, un nuevo género a caballo entre la poesía, la narración y el ensayo filosófico, un nuevo género que participa de casi todos pero que es, en primer término, emociones y asombrosa poesía; *Rimas*, más irregular, contiene poemas –el que abre el libro, «Autobiografía», sin ir más lejos– que han quedado en la memoria colectiva de los lectores como una cumbre; *Diario de una resurrección* es uno de los libros de poesía amorosa más intensos y personales que se hayan escrito en la historia de la poesía española», y *La carta entera* me parece uno de los proyectos poéticos más ambiciosos que se han emprendido en este siglo en nuestra lengua, comparable a las grandes obras de Neruda, con sus defectos, sus excesos y su innegable grandeza.

Fue Rosales un poeta excepcionalmente dotado que muy bien podía haberse acomodado en la tradición, renunciando a riesgos y a posibles naufragios, sin embargo lo que hace es asentar el pie en esa firme tierra para saltar más allá, para inventarse un estilo inconfundible que como cualquier estilo inconfundible es la suma personalizada de otros muchos, desde el barroco hasta Vallejo, desde Garcilaso hasta Neruda. Para reconocer un poema de Rosales, sus lectores no necesitamos de la firma, su firma es una sintaxis determinada, un vocabulario completamente propio, una serie de símbolos que se repiten y vertebran su obra de principio a fin, un determinado muestrario obsesivo de temas pero, sobre todo, de enfoques de esos temas, su firma es una revolución dentro de la poesía española contemporánea que aún no ha sido suficientemente estudiada y valorada.

La poesía de Rosales consigue algo dificilísimo: narrar dentro del poema por extenso, perderse momentáneamente en digresiones filosóficas a mitad de una estrofa e incluso internarse en los dominios del ensayo –véase *La Almadraba*– sin que su discurso pierda un ápice de intensidad poética, y esto se consigue a través de un lenguaje que es continua sorpresa, que es continuo sobresalto, pero sobresalto destinado a llevarnos más lejos, no a quedarse en la mera pirueta que fueron las vanguardias. Rosales aprende como nadie la lección de las vanguardias y pone esa lección de libertad expresiva al servicio de la expresión, enmendando el error, típicamente vanguardista, de poner la expresión únicamente al servicio de la libertad expresiva. No creo que haya un poeta español en todo este siglo mejor dotado para la imagen de corte irracional, y por tanto de herencia surrealista, que Rosales; la capacidad de precisión y a la vez de sugerencia que tienen sus imágenes, el nivel de be-

lleza y de comunicación que consigue a través de ese procedimiento que vertebra todos y cada uno de sus poemas me parece realmente admirable.

Otro de los géneros que amolda a su imagen y semejanza y en el que consigue sus más altos logros es el del retrato físico-psicológico de los personajes que aparecen en sus poemas. Las descripciones que Rosales hace de esos personajes, que son los que habitan la gran casa de su poesía y la de su vida, merecen capítulo aparte, porque lo que en otras manos suele ser mero trámite para el desarrollo de la acción o la comprensión de la misma, en las suyas se convierte en belleza y emoción inigualables, en verdadero objeto del poema.

Podría decirse que el amor que siente Rosales por el idioma le lleva, en lugar de subirlo a un pedestal para adorarlo desde el temor y la reverencia, a copular constantemente con él, tratando de obligarlo a entregarse y a dar lo mejor de sí mismo en cada verso, y esa mutua entrega que a algunos puede parecerles impudorosa y excesiva a mí me parece, en la mayoría de las ocasiones, un espectáculo del todo fascinante, un idilio apasionado y hasta obsceno del que han salido las mejores páginas del poeta.

La enumeración de todas y cada una de las virtudes y singularidades de la poesía de Rosales exigiría un espacio del que no disponemos; baste constatar que en su obra, como en muy pocas más, la originalidad no ahoga nunca la trascendencia, la originalidad es simplemente el modo propio de expresarse de quien ha encontrado en la tradición su propia voz, de quien precisa nuevos modos para expresarse certeramente y por extenso, de quien consigue hacernos olvidar las más prescindibles convenciones poéticas para instalarnos de un golpe en el reino de la más absoluta libertad creadora, pero siempre con la intención de aportar algo a la vida, al corazón, a través del ejercicio de ese oficio milagroso que es en él la poesía. Se le podrá acusar de exceso, de incontinencia; se le podrá reprochar cierta tendencia al poema de ocasión –siempre dentro de una dignidad y un respeto absolutos–; podrá incluso achacársele algún libro decididamente prescindible, pero la lectura atenta y desprejuiciada de sus mejores libros –*La casa encendida*, *El contenido del corazón* y *Diario de una resurrección*– basta y sobra para situarlo entre los más grandes poetas de este siglo. Ojalá la publicación de su poesía completa sirva para abrir los ojos de algunos despistados: una vez que entren en esa casa hospitalaria que es toda su obra, esa casa llena de cuartos comunicantes y de luz, nunca más sabrán salir de ella. Quizá la puerta de algunas habitaciones ofrezca alguna resistencia de principio; no desfallezcan, les aseguro que pocos esfuerzos merecen tanto la pena.

Vicente Gallego

El precio del espanto*

Una nota humorística a lo mejor puede resumir (mal) una novela sin humor. Por esta novela sobre el asesino de la niña Fátima y un inspector endurecido en las calles de Bilbao planea una desproporcionada dosis de sentimentalidad melodramática. Pero todo puede virar hacia la humorada cínica si se reconoce como última lección que no hay que fiarse de los curas, ni siquiera cuando los curas tienen el pedigrí notable del padre Orduña, que es decir el pedigrí resistente y rojo del padre Llanos en el Pozo del Tío Raimundo. Yerra y yerra dolorosamente este cura en su idea de que un asesino lleva escrita la maldad en la cara, en los ojos, pero lo peor de todo es que hace errar al novelista con ese recurso técnico cuya mera repetición crispa los nervios por la magnitud del absurdo. El narrador se deja llevar hasta muy avanzada la novela por una retórica de lo obvio, del espanto obvio, enfatizado y sobrecargado, con brotes naturalistas que pugnan con las imágenes descarnadas de algunos desaprensivos *shows* televisivos o una cierta novela de género. Y todo ello para hacernos comprender lo evidente, la maldad intrínseca del asesinato de una niña, cuya misma naturaleza espantosa conduce al narrador a demasiadas páginas ateridas de espanto pero redundantes por definición.

Pero ya dijo, me parece que Santos Sanz Villanueva, que en esta novela hay varias novelas. Yo veo solamente dos pero efectivamente mal conjuntadas por la precariedad narrativa de la que cruza el libro entero, es decir, la búsqueda del asesino. La otra se hace más interesante y sólo empieza a cobrar consistencia narrativa cuando se abandona esa enfadosa retórica de lo espantoso (enfadosa en el contexto de la novela, en su economía interior e intención, aun cuando cada una de sus páginas y cada uno de sus párrafos son siempre excelentes). Cuando eso se atenúa empieza con lentitud muy de Muñoz Molina, con la delicadeza profunda de un narrador espléndidamente dotado, la otra historia privada de este libro, la que relata los avatares sentimentales de una mujer sin espacio suficiente para crecer del todo en el libro, la maestra Susana Grey y su relación abocetada con el hijo. El propio inspector revela no mucha mayor entidad de personaje pero sí pliegues de su propia conciencia y de su vida que lo levantan por encima de donde estuvo, es decir, por encima del espanto paralizante ante la devastación ocasionada por un frustrado violador y asesino. Se le supone alguien curtido porque llega a esa pequeña ciudad de una provincia del sur, olivarera, tras doce años

* *Antonio Muñoz Molina,* Plenilunio, *Madrid, Alfaguara, 1997, 485 pp.*

de bregar contra los etarras en Bilbao (los mismos que en una secuencia muy visiblemente programada intentarán terminar con su vida sin lograrlo). Y sin embargo es su relación aturdida con Susana, su dolorosa situación de marido asqueado por una esposa hospitalizada de los nervios, la que lo hace participar más activamente en la lógica secundaria de la novela.

Se le ha reprochado a esta novela alguna página de más -por ejemplo la confesión del inspector ante el padre Orduña, tan irritantemente superficial de carácter, tan bondadoso y patriarcal, tan poco autocrítico pese a las apariencias- pero a mí todo eso no me sobraría en absoluto si estuviese al servicio de un ejercicio de comprensión y conocimiento humano de alguna mayor envergadura. Esto se ve palpablemente en dos de los mejores personajes de la novela y los que mayores posibilidades narrativas poseen para mí: Susana y el propio asesino. Pero incluso en ellos se hace todo demasiado mecánico por su propia dependencia de la trama, por la dificultad de darles todo el espacio que necesitaban para expresar su posible complejidad. El pasado de Susana queda explicado sólo por ella y la credibilidad de su retrato del ex-marido queda muy mermada por la involuntaria caricatura que resulta. Es divertido reconocer al tipo de progresista años setenta, pero tan previsible, tan elemental es ese retrato que es demasiado obvio su carácter de mero frontón dialéctico y narrativo para levantar a nuestros ojos, y a los ojos del inspector, a esa maestra sugestiva y poderosa.

Más grave es todavía el caso del frustrado violador y asesino porque ahí las dificultades se multiplican. Cuando uno está ante una novela de Muñoz Molina puede aspirar tranquilamente a aprender mucho sobre la condición humana, sobre el autoengaño y el doblez de las personas, sobre su peligrosa apariencia, sobre la naturaleza oculta de tantas conductas y tantas fiebres. Este violador es demasiado plano para ser de Muñoz Molina, como lo son la mayor parte de los personajes, más próximos a un cierto esquema mítico, a un cierto plan probatorio, que a un verdadero desarrollo y análisis psicológico (cuya necesidad está en la raíz más honda de esta novela). A mí me resultan muy poco creíbles sus reacciones privadas, su mirada al interior doméstico con sus padres, me resulta poco creíble su propio lenguaje y hasta a veces, ante tanta fijación obsesiva en la maldad por parte del inspector, me acabo casi poniendo de parte del violador, que no es tan mal chico a la vista de la familia que lo está cociendo a golpe de concursos televisivos y de vulgaridad. Su mejor momento, y es otra exhibición de gran narrador, porque Muñoz Molina lo es, está en ese ciego desafío social y moral, esa retadora voluntad de vencer a la ley y el orden, esa frialdad enfermiza con que logra zafarse del riesgo en sus arriesgadas excursio-

nes –las secuencias en la escalera donde secuestra a la segunda muchacha, todo el recorrido hasta el terraplén en que la dejará creyéndola muerta–, acaban dando una entidad heroica –mezquina y ratera, pero literariamente heroica al fin y al cabo– a un personaje insuficiente. Y no quiero tomar en serio ninguna de las vagas alusiones que se dejan ir sobre la atención que se presta a los verdugos –poniéndoles psicólogos, asistentes, abogados, psiquiatras, médicos– y la sombra de olvido e impiedad en que quedan las víctimas. No lo busco porque seguro que lo dice un personaje para expresar la rabia que lo domina.

He tenido que explicar en pocas páginas que esta novela es excelente y profundamente decepcionante, que está escrita con el dominio maduro de la técnica y la prosa y que sin embargo resulta pobre y no es, desde luego, la mejor novela de Muñoz Molina. Si he entendido la obra y su intención, creo que el planteamiento del caso concreto cuadra mal con ella. Mi recapitulación al final de la lectura, y en la relectura parcial, no va un paso más allá de donde estaba al principio por lo que hace a su asunto, lo que es su estímulo originario: el asesinato de una niña y la búsqueda exclusiva, total y absorbente (el inspector no investiga nada más) del asesino. La conclusión inexplicablemente tardía a la que llega el inspector (en las páginas 419 y 420) es la misma en la que el lector estaba ya instalado desde exactamente la primera página. Lo que no se entendía es el empeño del inspector en fiarse de un cura, por muy rojo que hubiese sido, y por muy ascético que fuera su modo de vida. Quizá por todo ello supiese menos de lo que ha imaginado ingenuamente ese inspector, pero, bien mirado, qué ingenuidad podía conservar aún –sin olvidar los componentes de mala conciencia y su pasado familiar– quien lleva despidiendo en los entierros a tantos amigos muertos por la pistola empuñada de una mala bestia etarra. Lamento que me haya gustado poco esta novela o, más exactamente, lamento mucho que Muñoz Molina haya renunciado a hacer luz y lucidez, piedad y revelación más allá del mero espanto. Lo más paradójico es, sin duda, reconocerse admirando a un prosista y un escritor, disfrutando con su extraordinaria buena prosa –selecciono aquí sólo las tres páginas sobre las manos, antológicas, 259-262, pero también llamo la atención sobre su rara habilidad para dar pasto a la malicia de Trapiello; alguna frase está pensada para facilitar alguno de sus sarcasmos pueriles, por ejemplo: «obsesionados sin alivio posible por la magnitud y la sinrazón del infortunio» (p. 153)– y al mismo tiempo descubriéndose únicamente interesado por una trama narrativa que lo ha capturado y no le deja: eso, desde luego, el lector lo tiene garantizado.

Jordi Gracia

La polémica está servida

En 1982 escribí una reseña para la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* de la novela *En noviembre llega el arzobispo.* Su autor es Héctor Rojas Herazo y había sido publicada en España el año anterior por la editorial Espasa-Calpe, con un deslumbrante prólogo de Luis Rosales. *Crónica de una muerte anunciada,* de García Márquez, había sido igualmente editada en 1981 y una de las cosas que me llamó la atención entre las obras de uno y otro colombiano era el similar uso que ambos hacían del idioma y las coincidencias temáticas. Como la multitud de lectores de García Márquez recordará, *Crónica* registra la llegada de un obispo el día en que Santiago Nasar es asesinado por los hermanos Vicario en el anónimo pueblo donde viven. Pues bien, *En noviembre...* también se desarrolla en una aldea de la antigua Nueva Granada. Sólo hay dos diferencias entre ellas: que el poblado de García Márquez es innominado y está ubicado tierra adentro, posiblemente a orillas de un río como el Magdalena, en tanto que el de Rojas Herazo se llama Cedrón, es puerto de mar y muy probablemente se asienta en el pedazo de costa caribeño que hay entre Cartagena y Barranquilla.

Aquella similitud episódica (y la más importante de estilo y de léxico a la que me referiré después), despertó mi interés e investigué un poco. Y así descubrí que la novela de Rojas había sido publicada catorce años antes que la de Márquez y que no era una novela en absoluto desconocida pues había recibido el premio ESSO en un concurso nacional de su país justamente el mismo año de su aparición, 1967. Como se sabe, este año García Márquez publica *Cien años de soledad,* que lo convierte de un escritor poco conocido en una celebridad. Esto es que en modo alguno Rojas podía haber sido influido por Márquez, ni temática ni estilísticamente. En todo caso, el influjo se había producido al revés, pues el primero en utilizar un prelado en visita canónica a un oscuro pueblo colombiano era Rojas, y lo mejor de la prosa garcíamarqueana está en los *Cien años,* que tantos epígonos produciría. Así pues, resultaba imposible que Rojas fuese deudor de García Márquez.

Incursionemos primero en el simbolismo novelesco de los dos eclesiásticos. El de Rojas es de mayor rango, ya que es arzobispo, en tanto que el de Márquez sólo alcanza el obispado. Uno y otro no aportan bienaventuranzas a las poblaciones en que recalan, sino lo contrario. El arzobispo es remitido por su creador a una suerte de *alter ego* del cacique de Cedrón, Leocadio Mendieta, que es algo así como la estampa de Lucifer, y la burla más implacable que se

pueda verter sobre una autoridad eclesiástica la desata Herazo contra su criatura. Unos pocos ejemplos: Auristela imagina al arzobispo como «un hombre alto, con barbas de apóstol y ojos que irradiaban un fulgor sobrenatural...» Pero en la realidad es «un italiano rechoncho, de gélida blancura, con los ojos girando bondadosamente entre las órbitas rodeadas de manchas violáceas». Para la transportada beata es como el Papa. Y más simpática y blasfematoria no puede ser la exclamación del negro borracho que lo ve: «¡Qué cura tan bonito, carajo!». A lo que otra mujer le aclara que «no es un cura (...) es su sacrarrial majestad el papa que ha llegado de Roma». Bajo estos suspiros de admiración y confusión con el pontífice recorre algunas calles y entra en la iglesia «engalanada como un navío majestuoso». Aquí se produce la burla más ácida que pueda lloverle al ilustre visitante. Rojas le hace tirarse un pedo en plena celebración de la misa con estas palabras: «... abrió las nalgas para permitir el paso de una aliviadora ventosidad». Naturalmente, en medio de la celebración el sonido no es percibido; pero el arzobispo comenta para sí: «Caramba, se puede evitar el ruido, pero no el olor». Como contraste, que no es tal sino acentuador de la burla, Auristela, mirándolo arrobada desde los primeros bancos piensa: «Gracias, Dios mío, gracias por permitirme ver y tocar a tu siervo». Y aun se llega más lejos en el sarcasmo al recalcar la devota: «Dame fuerzas, Señor, para resistir esta felicidad». Clavando todavía más hondo la mofa, Rojas designa al arzobispo como «actor profesional», califica la sonrisa que le dedica a Auristela también de «profesional» y en su conjunto ve el acto religioso como «una suntuosa comedia».

La irreverencia de Márquez está más paliada, pero en tanto que Herazo le dedica unas pocas páginas a su «santo varón», el obispo de García abre la *Crónica* y está presente en innumerables hojas del corto relato. Llega no en noviembre sino en febrero, y trae consigo el infortunio, ya que el día de su arribo matan a Santiago. Y hay semejanza con *En noviembre* al mencionar los «fastos de la iglesia» como «espectáculo». Dice Santiago: «Es como el cine». Y no en boca del autor, pero sí de Plácida Linero se habla despectivamente del prelado: «Ni siquiera se bajará del buque –le dijo–. Echará una bendición de compromiso, como siempre, y se irá por donde vino. Odia a este pueblo».

Y en efecto, así pasa. Querían los poblanos hacerle un recibimiento apoteósico, como los de Cedrón a su arzobispo. Y Márquez, al igual que Rojas, aprovecha el acontecimiento para cebarse en una descripción satírica: «Habían puesto a los enfermos acostados en los portales para que recibieran la medicina de Dios, y las mujeres salían corriendo de los patios con pavos y lechones y toda clase de cosas de comer, y desde

la orilla opuesta llegaban canoas adornadas de flores». Pero como ha vaticinado la madre de Santiago, el obispo no desembarca, pasa «sin dejar su huella en la tierra». Ocurre así: «Fue una ilusión fugaz: el obispo empezó a hacer la señal de la cruz en el aire frente a la muchedumbre del muelle, y después siguió haciéndola de memoria, sin malicia ni inspiración, hasta que el buque se perdió de vista...» Otro dato no casual: mientras esto sucede, es decir, mientras el obispo esparce su lejana y fluvial bendición, en tierra están cosiendo a puñaladas al supuesto «dañador» de Ángela Vicario.

En fin, la existencia y aproximaciones anecdóticas del arzobispo de Rojas y el obispo de Márquez, las advierte cualquier lector no descuidado. E insisto en que entre una y otra obra hay catorce años de diferencia, y en que la de Herazo es la príncipe. Si conocía o no Márquez *En noviembre* es asunto conjetural.

Las similitudes en el logradísimo lenguaje de ambos son igualmente llamativas. Se apoyan los dos sobre todo en la adjetivación, cuya categoría de metáfora es dádiva de Borges. En mi mencionada reseña de la obra del colombiano mayor (en edad) decía yo que «el grafismo de las metáforas de Rojas Herazo las convierte en cuadros. Están llenas de una poesía sensorial que el lector ve con los ojos, pero también con el tacto, con el olor, con el gusto. Como, por ejemplo, cuando Leocadio ve desnuda por primera vez a su mujer 'con la luz empapándola en un jugo delicado, como si hubieran exprimido sobre ella la madera de un violín'; o el susurro distraído de Auristela, que es 'como si volviera la hoja de un libro'; o la espantada gallina que huye a todo vuelo 'despidiendo gotas de luz'».

Y la semejanza con la prosa garcíamarqueana casi se palpa en este párrafo de *En noviembre:* «... esa ración de júbilo que le había sido deparada más allá del horror, la equivocación, la furia y el absurdo de la tierra». Y aquí descriptivamente: «Ella trastabilló con su peso y, al intentar equilibrarse, derramó la bacinilla sobre la estera. Un olor acre, a basura intestinal, le punzó las narices y la garganta. Se asombró de lo mucho que pesaba aquel saco de huesos». ¿Y no es ésta una imagen del Macondo extinguiéndose?: «... un pueblo polvoriento, olvidado, en el cual todas las calles, incluso todos los deseos, parecían conducir al cementerio». Y más de *Crónica* es esta estampa de Plácida que *En noviembre* se llama Etelvina: «La señora Etelvina, con la bolita de jabón en su mano derecha y la toalla terciada sobre el hombro, se detuvo a escuchar los estornudos del fotingo de Páez al doblar la esquina sombreada por los almendros». Si en *Crónica* hallamos infinidad de acertadísimas figuras («llovizna *tierna», «cuchicheo* de la lumbre», *«fuegos* de su autoridad») y símiles de deslumbrante belleza como «astillas dispersas (en) el espejo roto de la memoria», «ese color verde de los sueños»,

En noviembre encontramos *«chapoteaban* funestos suspiros», «cansancio *opulento»,* «vocecita de perro». En suma, el parentesco idiomático y estilístico entre estas dos fulgurantes creaciones literarias, es casi siamés.

Repito, me asombró el parecido con *Crónica* cuando se me confió la crítica de *En noviembre* en 1982. Catorce años más tarde retomé esta sorpresa al leer una entrevista de la periodista Pilar Lozano a García Márquez en su mansión de Cartagena de Indias (*El País,* Madrid, 12-5-96). Me asaltó este párrafo: «Cualquier recoveco de Cartagena era bueno para, junto al novelista Héctor Rojas Herazo, enredarse en conversaciones 'agudas, meditadas, de tres aficionados a las letras'». ¡Así que Márquez y Rojas no sólo se conocían sino que habían sido «compañeros de tertulia cuando estaban en los 20, 22 años, y compartían espacio en la sala de redacción de [el periódico] *El Universal*»! Rojas era mayor, rebasaba la veintena, pues había nacido en 1922 (García Márquez, en 1928). Pero eran contertulios y periodistas, y en tanto que Rojas era ya autor de tres libros de poesía y de una novela, *Respirando el verano,* Márquez aún no se había estrenado literariamente.

Naturalmente que el padre de la prosa latinoamericana más espectacular es Jorge Luis Borges y que Faulkner no es ajeno a la mejor literatura que se produce en este continente (incluida, claro está, la de Márquez: antecedente que él ha aceptado y negado a la vez), y en esos casos señalar la poderosa influencia que ejercieron es axiomático; en cuanto a la evidente cercanía entre los dos narradores costeños aquí comparados, las cosas no son tan transparentes. De aquí que yo, simplemente, me limite a plantear el caso.

La polémica está servida.

César Leante

Lo social en la literatura*

Cuando, en 1964, David Viñas publicó *Literatura argentina y realidad política,* en la ensayística de su país predominaban los estudios subjetivos, impresionistas, historicistas y biografistas; crítica literaria, idealista y asistemática, que ignoraba la incidencia de lo social en la producción cultural.

En su ensayo primigenio, Viñas enjuiciaba la literatura argentina desde una concepción materialista de la cultura, vinculando la crea-

* *Viñas, David:* Literatura argentina y política, *Buenos Aires, Sudamericana, tomo I, 1995, tomo II, 1996.*

ción literaria a la realidad sociopolítica del país. Desde una gnoseología y axiología contrarias a la tradición liberal de la nación el autor anatematizaba la producción estética de un amplio conjunto de escritores a quienes consideraba sumisos dependientes de la burguesía dirigente argentina.

En su análisis de las letras de su país, Viñas seguía la metodología de Lukács y Goldmann –de éste había sido discípulo, en Venezuela, en 1960–, sociología de la literatura, sin embargo, que se alejaba de la ortodoxia del estructuralismo genético goldmanniano, para vincular, mecánicamente, estructuras sociopolíticas y literatura, por medio de una serie de parejas dicotómicas, *leitmotivs* intuitivos que servían de filtro mediador entre lo social y lo literario. Con la dualidad de raíz hegeliana amo-esclavo ejemplificada en el comportamiento del «criado favorito» en la narrativa argentina, el ensayista mostraba la sumisión de las clases populares a la burguesía; con la dicotomía Europa-Hispanoamérica simbolizada en el viaje de los intelectuales argentinos a las metrópolis europeas, Viñas denunciaba la dependencia sociocultural del país; con la dupla cuerpo-espíritu, el escritor nos mostraba un antagonismo interclasista, subyacente en la sociedad argentina, en la que el cuerpo, anegado y silenciado, representaba los intereses de un amplio sector social, de raíz popular.

Transcurridos más de treinta años, surge una nueva edición de aquel primitivo ensayo de Viñas, ahora en dos tomos y con el título de *Literatura argentina y política.* Aunque en esta reciente publicación, el autor introduce estudios sobre otros escritores argentinos –Manuel José de Lavardén, Alberto Ghiraldo y los anarquistas del novecientos, Evaristo Carriego, Armando Discépolo, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón, Ezequiel Martínez Estrada, Rodolfo Walsh, etcétera–, la hermenéutica viñista sigue siendo aquella sociología de la literatura, de ascendencia lukácsiana y goldmanniana, presente en el primer ensayo.

De nuevo valora el analista a los escritores argentinos por su menor o mayor dependencia de la burguesía liberal, condenando a los intelectuales que, seducidos por la plutocracia, sucumben a las exigencias de esta élite factual. A la par, ensalza el autor a aquellos creadores que, fieles representantes de las clases populares, reproducen en su obra las miserias y carencias de este estrato social. El exclusivismo viñista, tras cuestionar a un amplio sector de autores argentinos, coloca en el pedestal de los elegidos a Hernández y Discépolo: al primero, como tradicional cronista de la marginación de la controvertida figura del gaucho; al segundo, como fiel testigo del fracaso de los inmigrantes, aquellos idealizados europeos, con los que el proyecto positivista sarmientino iba a cambiar la faz socioeconómica de la nación austral. Otros autores canonizados por Viñas son Ezequiel Martínez

Estrada y Rodolfo Walsh, ambos como modelos del intelectual inconformista, testimonial y comprometido, ente vigilante que denuncia las injusticias que anidan en su ámbito existencial.

Viñas, en *Literatura argentina y política,* al igual que en su primer ensayo, vincula de manera superficial y mecánica la realidad histórica, social e ideológica con la creación literaria, ignorando la literariedad de las obras y sus procesos de textualización, y articulando sus análisis en torno a los *leitmotivs* dicotómicos, reseñados con anterioridad, a los que añade, en esta ocasión, un motivo nuevo, el de la ciudad, espacio con sus tensiones y contradicciones que se reflejan en la literatura. La dualidad Europa-Hispanoamérica sufre también una transformación, al mostrarnos el autor el viaje a los Estados Unidos, a la par que el europeo, como símbolo de dependencia sociocultural y seducción de los intelectuales, entre los que el ensayista destaca a Nicolás Olivari y Manuel Puig.

La sociología de la literatura es hoy una metodología de análisis de textos literarios, si no caduca, cuando menos obsoleta. Al estructuralismo genético de Goldmann, método sistemático que explicaba la estructura de las obras literarias desde la visión del mundo de un grupo social, se le reprocharon, con el transcurrir del tiempo, su concepción del arte como simple imitación, el desarrollo de una nueva teoría marxista del reflejo y, sobre todo, su mayor limitación, el vacío epistemológico que presentaban los vínculos meramente mecanicistas entre las estructuras socioeconómicas y las estructuras de la creación cultural.

En el momento actual hay una hermenéutica, plural y pertinente, que supera la vacuidad gnoseológica del método de Goldmann. La sociocrítica, poética de la socialidad, que surge en los años setenta, a partir de estudios realizados en París, Montpellier y Montreal, principalmente, enjuicia los mecanismos textuales que, en forma de mediaciones, engarzan lo social y lo literario, códigos de transformación, casi siempre de naturaleza discursiva. El escritor, como sujeto transindividual, inmerso en un grupo social, realiza la escucha del rumor polifónico, presente en una sociedad, discursos polivalentes que selecciona y, tras procesos de textualización y estetización, inserta en su obra. A estos procesos de transformación Claude Duchet los llama *sociogramas* y Edmond Cros *ideosemas,* ambas categorías, artificios estéticos en que en una semiosis de la ideología, clave estratégica de la argumentación sociocrítica, baliza el paso de lo discursivo a lo textual.

David Viñas, en *Literatura argentina y política,* pese a las innovaciones y hallazgos de la sociocrítica, aparece anclado en el reduccionismo de la sociología de la literatura. Su ensayo, partidista y parcial, enjuicia la literatura argentina de un modo panorámico y

superficial. Las anteriores limitaciones, sin embargo, no empañan la valía de la crítica viñista, ensayística de sólida precisión, con unos análisis y clasificaciones certeros y atrayentes, unos comentarios de texto intuitivos e iluminadores y esa especial habilidad del autor, para enmarcar diacrónicamente la creación literaria, dentro de los procesos sociales, cualidades, todas ellas, que hacen del ensayo de Viñas una obra relevante para la crítica argentina e hispanoamericana, monografía cuya lectura los estudiosos no pueden obviar.

Ángel Cueva Puente

La lengua española «moderna»

Rafael Lapesa es el primer historiador de la lengua con que ha contado la cultura española en nuestro siglo, así como Menéndez Pidal es nuestro primer filólogo o Salvador Fernández Ramírez el primer gramático.

En 1942 y 1943 publicó Lapesa dos preciosos libros: *Historia de la lengua española* (Escelicer), y *Formación e historia de la lengua española* (Enrique Prieto); la primera de estas obras tiene una rica trayectoria de ampliaciones y ediciones, y resulta hoy insustituible, mientras la segunda, que apareció como manual de bachillerato, no ha vuelto a imprimirse y no es fácil encontrarla.

Queremos llamar la atención no obstante sobre esta *Formación e historia...:* no es un mero resumen de la obra mayor, sino que incluye una segunda parte de «Gramática Histórica» en la que el autor, por vez única en su vida, ha expuesto la fonética y morfología históricas de la lengua, y la formación de palabras. Estamos –según decimos– ante páginas hechas con rigor y pulcritud intelectual que no debieran pasar desapercibidas.

En estos años últimos ha reunido Lapesa muchos escritos suyos en volumen, y a dos de ellos debemos referirnos: *Estudios de historia lingüística española* (1985, Paraninfo), y el que ahora es objeto de nuestro comentario: *El español moderno y contemporáneo* (1996, Crítica). *Estudios de historia lingüística...* es un tomo ejemplar por su densidad, y posee una consistencia que rara vez alcanzan las obras análogas que se publican en España; en cuanto al segundo de estos dos tomos, pasamos a referirnos a él.

Aunque el título comercial de la obra habla de lengua española «moderna y contemporánea», en realidad está referida al idioma de entre 1713 y nuestros días; técnicamente se trata del español «mo-

derno», español que es el que coincide con la existencia de la Real Academia. Se da una continuidad fundamental en la lengua entre los siglos XVIII y XX, y a esta gran época de la misma dedica Lapesa su análisis.

La obra presente se organiza en cinco partes, la primera de las cuales lleva el rótulo «De la Ilustración al Romanticismo». La escuela de Menéndez Pidal había dedicado sus afanes de estudio a la Edad Media y los Siglos de Oro sobre todo, y ello tanto por una mentalidad historiográfica romántica atenta a los «orígenes» en este caso de la lengua, como por un nacionalismo más bien retrospectivo y exaltador de las glorias del pasado; estamos simplificando, pero algo de estas cosas hay.

En el contexto de la escuela ha sido uno de los miembros más jóvenes (Rafael Lapesa) quien ha tenido cierta distancia de edad y por ello de perspectiva, para obrar en parte de otra manera: nuestro autor ha extendido el análisis hasta el idioma de nuestros días, es decir, hasta el español «moderno» considerado globalmente.

A este estudio de la lengua del Setecientos y centurias posteriores se deben los seis artículos que están reunidos en «De la Ilustración al Romanticismo», y que se ocupan desde Feijoo hasta Larra y Espronceda. En realidad –el autor lo advierte, pero era cosa sabida–, tales artículos proceden de las actividades del «Seminario de Humanidades» que Julián Marías organizó en los primeros años sesenta en la Sociedad de Estudios y Publicaciones, y que dieron lugar por ejemplo a la publicación de un inédito de Capmany por parte del propio Marías, o al libro memorable de Aranguren sobre la moral social española del siglo XIX.

Por su amplitud y densidad, los tres escritos que ahora dedica Lapesa al lenguaje literario y al vocabulario político y de la vida social del romanticismo, quedarán como una muestra señera de qué se debe hacer y cómo cabe trabajar en una historia de la lengua que no sea enteramente convencional y que resulte mayor de edad.

La parte segunda del libro se rotula «Cuestiones Académicas», y al final de la misma aparece el escrito central de esta parte, el referido a «La Real Academia Española: pasado, realidad presente y futuro». Lapesa ordena instructivamente los grandes hechos que configuran la trayectoria de la Academia, y trata por ejemplo del *Diccionario Histórico* que viene haciendo la corporación, que es su «proyecto más ambicioso» en el presente siglo.

Aspectos parciales de la labor académica los aborda el autor en otros artículos de esta parte del libro, según queda sugerido: de nuevo trata Lapesa del *Diccionario histórico de la lengua española* y –muy oportunamente y con claridad–, de la «Necesidad de una po-

lítica hispánica sobre neologismos científicos y técnicos».

Digamos asimismo que la parte cuarta del libro está dedicada a «Nuestra lengua en la España del siglo XX», y que en la misma destaca por su relieve otro capítulo: el de «Nuestra lengua en la España de 1898 a 1936». No somos reiterativos ni tópicos si decimos que estamos otra vez ante páginas preciosas e insustituibles: insustituibles por la novedad temática y la original agudeza que llevan en sí; preciosas por la pulcritud en la elaboración y por estar dedicadas a uno de los más altos momentos –si no el más alto– en la historia de la cultura española: el del primer tercio del siglo XX.

Cabe señalar por igual el esfuerzo que ha hecho nuestro autor al redactar sus páginas con tal alta calidad: las ha escrito cuando ya pasaba de los ochenta y cinco años.

Ninguna obra humana llega a ser completa por la inexorable finitud de cada uno de nosotros, y así con modestia y sencillez dice el propio Lapesa que en su libro hay «océanos sin navegar». No lo permite toda la brevedad de la vida, pero probablemente nadie en el mundo hispánico es hoy capaz de presentar muchas páginas –quinientas– sobre el español «moderno», hechas con tanto saber, tanta pulcritud intelectual, y tan grande estatura moral como posee Rafael Lapesa.

Francisco Abad

El valor de educar*

Nada más coherente que un filósofo cuya disciplina central es la ética escriba sobre la educación. Son muchos los que lo han hecho, desde Platón a Bertrand Russell. Varias de las reflexiones de Juan de Mairena, el gran heterónimo de Antonio Machado, adoptan la forma de una clase cuya característica esencial es el diálogo. Quien piensa, dice en alguna parte nuestro poeta filósofo, afirma a su vecino. Fernando Savater sabe que el «valor» de educar es uno de los más difíciles en nuestro tiempo de «crisis de valores», quizás porque el relativismo reinante haya deslegitimado el papel del educador. Quien educa ha de tener algo seguro lo que ha de transmitir, sea en el entorno familiar, en la escuela o la universidad. No es que no haya de dudar sobre si denostar o exaltar la Revolución Francesa sino que ha de tener claro que ha de transmitir conocimientos y el placer de querer saber.

El libro de Savater enfrenta varias cuestiones: un análisis del aprendizaje humano, diferenciado del animal, el significado de los contenidos, la crisis de la familia y su papel en la educación, la libertad como elemento conflictivo de la educación (los niños no son

* El valor de educar, *Fernando Savater, Ariel, Barcelona, 1997.*

libres de elegir ser educados o no, pero uno de los contenidos de la educación ha de ser el aprendizaje de la libertad), el dilema tan actual de las humanidades (p. ej.: ¿es más humano el latín que la tecnología?) y la necesidad de que la educación, como la ética, sean universales. Este núcleo de *El valor de educar* está amenizado con una carta a la maestra, como prólogo y otra, a mi juicio la mejor, a la «señora ministra de cultura». A diferencia del animal, nos viene a decir Savater, el hombre no sólo enseña para la supervivencia sino también para formarse, para ser lo que no es. O dicho con Hegel, citado por nuestro autor, el hombre más que ser es devenir, y la educación acentúa ese acto desiderativo. Toda actividad educativa acepta, de alguna forma, el legado del pasado y apuesta por el futuro, aunque sea siempre para un mejor entendimiento en el presente. En el educar se da el deseo, un aspecto que Savater no llega a estudiar en profundidad en este libro, y no estaría nada mal que dedicara mayor atención al deseo de educar como inclinación hacia lo Mismo y hacia lo Otro. Educar es también desear: querencia y proyección del ser. La educación es tanto transmisión de «historia» tanto como invención de una historia futura. (En ocasiones el libro muestra alguna que otra prisa, cuando el tema merecería, sin embargo, que le dedicara toda la reflexión que merece. Me importa poco que gran parte de nuestros pensadores españoles se demoren más o menos, pero que alguien realmente dotado para el ensayo como Savater tenga prisas merece una llamada de atención: las ideas hay que seguirlas hasta que se agoten o nos agoten).

Savater se aleja de los pensadores que suponen un ejercicio continuo del poder en la educación. Aunque se refiere, aquí y en otros trabajos suyos, con simpatía a Michel Foucault, está lejos de pensar que el poder pueda entenderse como esencialmente negativo, ni en la educación ni en otros aspectos. El niño, nos dice, no es esencialmente creativo ni la educación –en el sentido ideal del término, no de este o aquel método– es una destrucción del niño; sí lo prepara en cambio para ser adulto. Savater está lejos de considerar al hombre como una esencia maltratada o deformada por la historia: lo concibe como un ser que, sin dejar de ser lo que es, deviene otro. El hombre es historia, pero por mucha historia que pase por nosotros no dejamos de ser hombres. No lo dice así, pero creo que esta es la paradoja ante la que nos sitúa. Así que uno de los asuntos que se planea en este libro es la educación como proyecto cultural: transmitimos unos modos y contenidos, y analizarlo importa sobremanera porque de ello se deducirá el valor ético de la enseñanza, de ahí la intencionada ambigüedad del término «valor» en el título de esta obra:

coraje y sentido ético; sin lo uno tampoco se consigue lo otro. Quizás uno de los capítulos que más aporten sea «¿Hacia una humanidad sin humanidades?»[1]. Aquí encontramos al Savater más punzante y decididamente decantado por lo más revolucionario en educación, a saber: el placer de saber, sea griego, la lingüística de los formalistas rusos, matemáticas o sistemas de ordenadores. El principio fundamental y el más peligroso para cuantos quieren determinar un curso fijo en los *contenidos* de la enseñanza es el placer, el gusto por los conocimientos; y en cuanto al docente, el fundamental placer de enseñar, aspecto tantas veces olvidado que da en actuar como si el alumno *debiera saber.* Savater afirma que el rasgo más extendido en los profesores es la pedantería, esa dudosa cualidad «que no abre los ojos a casi nadie, pero se los salta a unos cuantos». Su defensa del humanismo (en el sentido amplio de la palabra que abarca las ciencias y las letras) tiene como eje una actitud racionalista sin la cual, afirma, no se puede dar un humanismo completo. Aquí vuelve nuestro ensayista a enfrentar una actitud muy moderna (y rancia) la que cree que la «razón occidental» es estrecha, tiene prejuicios, etc., olvidando que la razón ha de ser, como la ética o el pensar, universal por definición. Y universal no quiere decir homogeneizador, como quieren algunos pensadores que ocultan así cierta nostalgia de sociedades profundamente estamentales. La universalidad de la razón, tal como la propugna Savater supone la crítica de los dogmatismos (ningún dios, partido o nacionalismo determina mi comprensión, terminando con ella) asienta el diálogo y la búsqueda como el fundamento de la verdad, no la verdad como *a priori* de mi relación con los otros y sus manifestaciones políticas y culturales. Y aquí volvemos al aspecto recurrente de *El valor de educar:* no son la esencia, los dogmas o lo irreductible los que determinan la enseñanza sino, al tiempo que conciencia de la tradición y por lo tanto de la transmisión, la noción crítica que nos sitúa en el diálogo y la búsqueda, en el placer de saber y de indagar, en la socialización de los conocimientos y en el conocimiento de que sin socialización (y aquí entra el capítulo del derecho igualitario a la enseñanza, etc.), sin una educación que ha de comenzar en la familia consistente en que el componente esencial de la persona es la heterogeneidad, el valor del tú como horizonte indefinido de mi identidad, no hay un verdadero «valor» educativo. O como dice Savater: «el sentido de la educación es conservar y transmitir el *amor intelectual a lo humano*».

Juan Malpartida

[1] *Publicado previamente en esta misma revista, número 560, febrero 1997.*

América en los libros

Historia de un desconocido, *Manuel Echeverría, México, Editorial Océano, 1995, 293 págs.*

Historia de un desconocido es la notable novela de un escritor mexicano casi «desconocido» en España, Manuel Echeverría. No recuerdo haber leído reseñas críticas a sus cinco novelas anteriores, ni entrevistas o comentarios sobre este narrador, citado por Aurora M. Ocampo como perteneciente a la generación surgida después de Sáinz y Agustín, y que ofrece una narrativa de gran diversidad de temas y enfoques.

Es apasionante lanzarse a la aventura de leer la novela de un escritor del que no se tiene referencia alguna, que ha de ganarse línea a línea, página a página, nuestro interés y nuestra apreciación crítica, jugándose en la estrategia textual el éxito o el fracaso de la interpretación lectora, como un novel. Manuel Echeverría no lo es y organiza el campo semántico de la novela con estilo, léxico, atmósfera y personajes que nos captan desde la voz de un narrador, abogado de profesión –como lo es el autor– que conoce el oficio de *decir* y posee la habilidad de prender voluntades para su litigio. Pero este abogado brillante y adinerado, que regenta el bufete más lujoso y de mayor prestigio del Distrito Federal, lo que va a relatarnos es la historia de su propia seducción.

Pausadamente, sin grandes golpes de efecto, con sencillez de modales, pero con elegancia y facilidad expresiva, un cliente desconocido, modestamente trajeado, le encarga un asunto insignificante: evitar un desahucio arbitrario, engatusando la voluntad del leguleyo hasta ganarlo para su verdadera causa: la selva, la aventura, los hallazgos arqueológicos del imperio maya que oculta la voracidad de la manigua mexicana. La llegada de Alejandro Fabiani, el intruso –varios días postergado por secretarias altivas y azacaneadas que prefieren clientes de más fuste–, supondrá un verdadero *encuentro.* Profesor mediocre de arqueología, con escaso *curriculum,* Fabiani llega a la vida del abogado cuando éste ha domesticado la fama profesional y las reyertas de juzgado. En lo privado, el fracaso matrimonial, lo aplacan componendas extraconyugales. Remontada la madurez, asegurado el éxito, sucumbirá a la tentación más fuerte del hombre: *irse.* El abogado acepta, rejuvenecidos los ánimos, la invitación del profesor de pasar unas vacaciones en Lacantún, a orillas del Usumacinta, en el campamento desde donde realiza los trabajos de excavación y desbroce, ayudado por cuatro alumnos que optan a la licenciatura. A partir de la incorporación al grupo, el abogado va a ser testigo, copartícipe y amanuense –en el doble sentido: es la voz que elabora

el relato y a la vez escribe su propio diario selvático– de la búsqueda arqueológica.

El personaje Fabiani y su búsqueda apasionada, recuerda la de otros aventureros paradigmáticos: Marlow, de Conrad, y la búsqueda de Kurtz, remontando el Congo, o Maqroll el Gaviero, de Mutis, navegando por el Xunandó, o incluso la búsqueda azarosa de Arturo Cova, sellada por el mismo fracaso. A Fabiani, como a los aventureros precedentes, más que los hallazgos arqueológicos, le acucia la esperanza de asomarse algún día a «las fronteras de lo maravilloso». No obstante, el hallazgo soñado se produce: el alumno más aventajado del grupo descubre una cripta maya del clásico tardío, con vasijas, máscaras y esqueleto, y el hallazgo va a ser el pretexto argumental que deje al descubierto las reyertas de las relaciones humanas: explotación, rivalidad, ambición, traición... Todos los pleitos del alma se alzan ante el abogado impotente, en medio de la naturaleza virgen y entre personas intelectuales y civilizadas.

La violencia atroz y la muerte sellan el *desencuentro* del grupo y la aventura del narrador. Conceptos contrastantes: urbe-selva, ambición de renombre-ambición de dinero, soberbia intelectual-indisciplina creadora, a modo de imágenes dialécticas, subyacen a la superficie textual de la peripecia reseñadas, y son ellas las que sin moralizar crean la realidad moral de la experiencia imaginaria del escritor, que se nos comunica con gran brillantez expresiva.

Marta Portal

Vida en amor y poesía (suma poética), *Carlos Martín, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1995.*

En la serie «La granada entreabierta» del instituto editor, destaca la presente obra por el mérito de darnos, antológicamente, una presentación global de este notable poeta bogotano. Nacido en 1914, Martín salió a la palestra poética en 1939 como el miembro más joven del movimiento «Piedra y Cielo» que había de suceder en Colombia a la llamada Generación del Centenario.

Para ese entonces, nuestro poeta acababa de graduarse de abogado, a diferencia de los numerosos literatos hispanoamericanos (como García Márquez y Vargas Llosa) que comenzaron pero no terminaron ese mismo estudio. Pero sus preferencias literarias triunfaron definitivamente cuando en 1961, ya poeta consagrado, ganó por concurso la cátedra de literatura hispanoamericana de la universidad de Utrecht.

Los piedracielistas destacaron, entre otras cosas, por buscar más hondura poética, en oposición a la búsqueda modernista de sonoridad. Martín, por su parte, sobresale por indagar en la melancolía, la sensualidad y el erotismo, además de ostentar una riqueza metafórica que le valió elogios como el de

Neruda. Por ejemplo de lo primero: «Siempre buscar desesperadamente / algo donde apoyar nuestra agonía / algo que se nos va de nuestras manos, / hoy sedientas aún y aún vacías» (del poemario *Es la hora,* 1973).

Pero Martín no ha escrito solamente poesía sino también ensayos; como era de esperar, predominan los de temas literarios; los editores de esta obra han incluido sensatamente dos, el primero de los cuales, de 1993, es un importante testimonio sobre su propia generación: «Así nació Piedra y Cielo»; con él se redondea favorablemente esta antología de versos de un poeta que, en el mejor de los sentidos, ya ha pasado a la historia.

Aproximación a una bibliografía de don Antonio Nariño y Álvarez, *Eduardo Ruiz Martínez, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995.*

Nariño es llamado en Colombia el Precursor de la Independencia. Como en otros casos históricos similares, su actividad política fue acompañada incesantemente por la publicística. Ya en 1953 se había editado una primera recopilación de escritos de y sobre el prócer (14 y 80 títulos respectivamente), y la biografía de Nariño por Miramón (1960) cuenta con una bibliografía no desdeñable. Pero la presente, con sus más de 1.500 entradas, es la primera a la que incluso se le podría suprimir la «aproximación» del título.

El autor, que llegó a revisar la obra antes de fallecer el 9/9/1995, es el fundador de la Sociedad Nariñista de Colombia y se le considera el mayor experto en la vida y obra del prócer.

La bibliografía como tal es un modelo en su género: los datos bibliográficos completos y claros de cada ficha se hallan complementados en muchos casos por indicaciones sobre el contenido de la publicación en cuestión. También la disposición tipográfica, inobjetable, aumenta la claridad de la lectura, y a lo mismo contribuye el minucioso índice alfabético final de títulos y nombres propios.

Relación de la coca y de su origen y principio y por qué es tan usada y apetecida de los indios naturales deste Reyno del Pirú, *Introducción y edición por María Brey y Víctor Infantes, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1996.*

Entre los muchos informes escritos por funcionarios coloniales hispanos en el siglo XVII, este, de 16 folios escasos, inédito hasta esta edición, interesa por el tema: lo botánico y económico es trascendido por lo histórico y etnográfico, y ello con informaciones de primera mano.

La documentada introducción es tan digna de elogio como los criterios de edición (y muy especialmente los de transcripción). Sólo dos detalles convendría corregir en una nueva publicación que se-

guramente tendrá lugar: las erratas y el vocabulario alfabético final. Las erratas son escasas pero evidentes: el *guecho* y el *Mallo Pongo* de p. 61, por ej., figuran como *guacho* y *Mollo Pongo* en p. 40 y 36 respectivamente.

Los problemas del vocabulario alfabético son, por una parte, más claros, pero por otra menos relevantes, porque no dificultan seriamente la comprensión del texto. Me limito a indicar los casos más molestos: a) los *barretazos* (p. 37) no son «barras de hierro para asegurar una cosa» (p. 59) sino los golpes dados con esas barras para extraer el mineral en las minas; b) *cayna* (p. 44) no es simplemente «cierta clase de coca» (p. 59) sino la coca mal secada; c) *defrutar* (p. 40), curiosamente, no es «recoger [solamente] la fruta» (p. 60) sino también la hoja. Nada de ello, sin embargo, resta mérito a esta publicación pionera.

Meses y cielos. Reflexiones sobre el origen del calendario de los nahuas, *Salvador Díaz Cíntora, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, 101 págs.*

Este librito es una joya de la investigación mexicanista. El autor interpreta que la duración del calendario mágico de los nahuas (260 días) está inspirada en la duración del embarazo: 9 meses lunares de 29,5 días cada uno = 265,5 en total. El 9 como unidad fundamental aparece documentado en muchas partes; la tradición tolteca lo habría sustituido por el 13. Como la unidad básica del sistema numeral mesoamericano es el 20, se dio al calendario mágico la duración redonda de 260 días, número divisible por 13 y 20 (pero ya no por 9): los 9 cielos pasaron a ser 13 (se dejó el 9 para las regiones del inframundo), los meses dejaron de serlo (español *mes* < latín *mensis,* originariamente 'ciclo lunar') para convertirse en veintenas, etc.

Necesidades pragmáticas llevaron luego a establecer un año solar de 360 días, cantidad divisible en 18 veintenas pero también por 9; el hecho de que el tiempo dedicado al culto de Xipe Tótec no abarque una veintena sino dos, permite suponer que, originariamente, el año solar se dividía en 9 cuarentenas.

El carácter advenedizo de la teoría de los 13 cielos se evidencia en el hecho de que, estudiando las listas de nombres de los días de las 13 veintenas antedichas (y de los pájaros que se les adjudican) aparecen repeticiones que, una vez eliminadas, reducen la lista a 9 unidades. Por otra parte, el suponer un año solar sin bisiesto, con el consiguiente desplazamiento paulatino del comienzo del año, permite explicar por qué los nombres que las veintenas llevan en náhuatl no corresponden a los fenómenos naturales (sobre todo las lluvias) que se producen en cada fecha.

Los cálculos llevan al autor a toda una serie de otras consideraciones de pareja importancia: a) La

«dualidad obsesiva» que supuestamente penetra el pensamiento náhuatl no es más intensa que la que se observa en el Viejo Mundo. b) Aplicar el 13 a las estructuras arquitectónicas escalonadas en 7 niveles es un error: sería mucho más lógico pensar en los 7 planetas observables a simple vista, o en el número sagrado del maíz. c) Los nuevos cálculos acentúan el paralelismo entre la ciencia nahua originaria y la maya. d) Una vez entendido el desplazamiento del comienzo del año por falta del bisiesto, se comprende que Xipe Tótec no es, en realidad, un dios de la primavera sino del otoño y del invierno, y no lo es de la vegetación sino que es un dios mineral, de acuerdo con las fuentes. En resumen: una obra brillante, a pesar del valor desigual de su argumentación.

Relación de antigüedades deste Reyno del Pirú, *Joan de Santa Cruz Pachacuti Yamqui Salcamaygua, Estudio etnohistórico y lingüístico de Pierre Duviols y César Itier, Cusco: Institut Français d'Études Andines / Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de Las Casas», 1993, 352 págs. en varias foliaciones.*

La media docena de ediciones de esta crónica de Indias, clásica entre las clásicas, se ve aumentada con ésta, a la vez facsimilar y con transcripción paleográfica. Hay ya un progreso con respecto a las defectuosas transcripciones de ediciones anteriores, sin mencionar las criticables traducciones que estas últimas daban de los textos quechuas.

Pero lo fundamental de esta nueva publicación son los dos estudios introductorios, fundamentalísimos para toda investigación futura, cuya conclusión común podría resumirse así: los datos esenciales de esta *Relación,* que solían aducirse como testimonios de las creencias andinas prehispánicas, están en realidad contaminados por la influencia de los misioneros. Tanto Duviols como Iter habían presentado sus tesis en publicaciones previas, pero en la presente aparecen éstas revisadas y aunadas con el texto que estudian.

Duviols analiza muy detalladamente el famoso dibujo de Pachacuti que, según éste, representa la escena que adornaba una pared del templo de Coricancha. En su opinión, cada detalle importante remite a la tradición europea y cristiana. El total, por ejemplo, reproduce un muro corto de cualquier edificio neoclásico o barroco coronado por el ángulo de un techo a dos aguas que no en pocos casos cuenta en la mitad superior con una ventana o adorno de forma ovalada como la plancha de oro que simbolizaba a Wiracocha; el importante en edificios incaicos cultuales era el muro largo, el cual no podía terminar por arriba en un ángulo como el antedicho. Algunas iglesias de la época tenían esculpidas en el portal figuras de distintos seres importantes de la Creación. También la terminología religiosa de los textos quechuas tiene su modelo en textos bí-

blicos o europeos de la época. Más que dudoso, entonces, es el intento de Pachacuti de hacernos suponer que Manco Cápac ya había llegado a sostener una religión monoteísta, y mucho más dudosa es la terminología que designa a Wiracocha como dios creador, fácil así de identificar con el Dios cristiano; este intento hace de la *Relación*, por consiguiente, una obra tendiente a facilitar la evangelización del Perú indígena.

Itier distingue en primer lugar tres letras distintas en el manuscrito: la de Francisco Ávila, la de Pachacuti y la de un amanuense; curiosamente, los seis textos quechuas del libro (himnos religiosos u oraciones) no muestran las características lingüísticas propias de Pachacuti, por lo cual es de suponer que éste los dictó copiándolos de una fuente escrita cusqueña. Es fundamental la nueva traducción que Itier suministra de dichos textos, así como la explicación de los términos que en aquella época solían traducirse como *Creador* o *Creación*. La conclusión es que estos significados no existían en el quechua antiguo; la caracterización de *Pacha Yachachiq* dada a Wiracocha en la *Relación*, traducida en ella (y ya antes por Betanzos y por Domingo de Santo Tomás) como «Hazedor» o «Hazedor de cielo y tierra», significaría más bien «el que lleva la superficie de la tierra al punto de desarrollo requerido (para su pleno aprovechamiento agrícola)», lo cual hace de Wiracocha un héroe cultural de gran importancia en la introducción de la agricultura (como lo confirman otras fuentes de la época). Su otra caracterización como *Runa Wallpaq* no equivaldría a «creador de la humanidad» sino a «el que dota a los hombres de lo necesario para un fin determinado», es decir, precisamente «héroe cultural».

Agustín Seguí

Obra completa, *Juan L. Ortiz, Centro de Publicaciones / Universidad Nacional del Litoral - Santa Fe, 1996.*

Esta más que bienvenida edición resulta, sin duda alguna, un acontecimiento sumamente significativo e, incluso, para algunos de nosotros, también emocionante. No sólo por la inusual envergadura del volumen, que alcanza más de mil doscientas páginas, ni tampoco porque la iniciativa se deba a una alta casa de estudios del interior del país y no a alguna empresa editorial, sino porque algunas décadas después de que la última dictadura militar convirtiera nuevamente en leyenda, destruyéndolos, los últimos ejemplares de la ya mitológica primera edición de las obras completas de Juan L. Ortiz (1896-1978), aquellos tres volúmenes reunidos en 1970 bajo el título común de *En el aura del sauce* y que tampoco publicara ningún sello comercial sino una meritoria biblioteca popular también santafesina, la rosarina «Constancio C. Vigil» para su edi-

torial Biblioteca, y después de trajinar mucho en busca de un anunciado cuarto tomo, a su vez también devenido mitológico, los lectores exigentes de poesía de nuestro país y de nuestro idioma vuelven a tener a su disposición la alta palabra de este inolvidable poeta entrerriano.

Pero no se trata, simplemente, de una mera reedición. Hay aquí todo un proyecto, a la vez viejo y nuevo, renovador y respetuoso, de transcripción y de lectura que otorgan además, a este dignísimo y logrado esfuerzo, el mérito añadido de constituirse asimismo en una aventura intelectual, cuyo criterio es lícito atribuir, aunque él mismo sólo se haya adjudicado –más que modestamente– la introducción y notas, al inquieto y exigente Sergio Delgado, en gran medida el editor de todo el conjunto. Comencemos por señalar que, tal como lo señala en su texto preliminar, a él se debe la iniciativa de reunirlo todo en este único y grueso volumen, como señalábamos al comienzo. Pero aclaremos que el criterio para ello no ha sido en absoluto fríamente técnico o práctico sino incisivamente literario: a pesar de que Juan L. Ortiz fue publicando en vida, como se sabe, sus propios libros en ejemplares delgadísimos y de factura casi artesanal, que él mismo se ocupaba de distribuir entre amigos y allegados, sin el más mínimo criterio digamos comercial, y que la citada edición rosarina en tres tomos se efectuara en vida del autor, el criterio central adoptado por Delgado es que nuestro poeta no escribió en realidad a lo largo de toda su vida más que un solo libro: el citado *En el aura del sauce*, y es a resaltar ese propósito que responde la insularidad de este enorme volumen.

El libro se completa con un cuaderno previo de poemas inéditos, no publicados en vida por Ortiz y a los que Delgado (consecuente con su lógica central) se animó a bautizar como *Protosauce*, añadiendo como corolario todos los textos en prosa que han podido detectarse y que Ortiz desperdigó aquí o allá, generalmente en las páginas de modestos periódicos provincianos. Cabe destacar asimismo, por otro lado, para contribuir a enfocar la perspectiva desde la cual cabe apreciar tan llamativo esfuerzo que, con respecto a los cuerpos de la tipografía empleada, que el propio Ortiz prefería casi mínimos, apenas perceptibles, se ha ido aquí inclusive más allá de lo que había llegado a concretar aquella otra también memorable primera edición completa rosarina.

Nos encontramos entonces frente a un acontecimiento absolutamente inusual en nuestro medio. No sólo el rescate de un gran escritor prácticamente olvidado –y en lo que resulta más loable, su obra– sino, lo que no es menos insólito, el mérito accesorio de que todo ello se haya concretado mediante una puntillosa edición crítica, comentada y anotada, que no sólo se ha ocupado de recuperar inéditos y otros escritos prácticamente inha-

llables sino que, con ello, al hacerlo, propone y practica una nueva lectura de esa misma obra. Características cuya agudeza se intensifica con la inclusión de nuevos enfoques críticos, confiados por lo general a escritores en gran medida jóvenes y que jamás, en consecuencia, llegaron a tener contacto personal con el poeta.

Porque hay algo que resulta inevitable, pero no en un solo sentido. Si bien es innegable que toda obra literaria, transcurrido cierto tiempo de la muerte de su autor, deberá ineludiblemente comenzar a ser considerada cada vez más estrictamente tan sólo en función del mero texto, sin que las anécdotas o los contextos influyan en su recepción, también sigue siendo igualmente verdad que el contacto directo con un gran artista puede enriquecer la percepción de sus obras y que, asimismo, como también ya está ocurriendo, nuevos contextos y nuevas generaciones aportarán enriquecedoras y hasta confrontadas lecturas a textos de tanta calidad estética y humana como la alta, indeleble poesía de nuestro Juan L. Ortiz. Así sea.

Juan L. Ortiz / Poesía y ética, *Oscar del Barco, Alción Editora - Córdoba, 1996, 120 págs.*

No creo que haya sido definitorio, pero sí me resulta sintomático. La conmemoración del centenario de Juan L. Ortiz (nacido en 1896), una de las personalidades más hondas y originales de nuestra cultura, pareciera coincidir con una nueva mirada, o al menos una mirada diferente, sobre su vida y su obra, ambas raigalmente poéticas.

Como ocurrió también –y no es casual que así haya sido– con otra figura igualmente indeleble, Macedonio Fernández, acaso a medida que nos alejamos de su muerte (Ortiz falleció en 1978, a sus 82 años) la memoria de su subyugante manera de ser deja de conservarse bien latente, agudamente viva como en el recuerdo de aquellos que tuvimos la suerte –inmensa– de conocerlo. Y es su escritura, su texto, como suele ocurrir, lo que ocupa ahora casi todo el primer plano.

Frente a eso, pero no sólo en la misma dirección, porque su autor participa acaso de ambas vertientes, este bienvenido libro del cordobés Oscar del Barco, él mismo felizmente una figura poco convencional en nuestro medio, viene a ocupar un espacio no sólo relevante sino, mejor aún, saludablemente fértil.

Con una perspectiva que se presenta como radical desde su primera línea donde, citando a Mallarmé, afirma: «el *autor* de un poema en realidad es su primer lector», para dar enseguida un paso más, sin duda al menos inquietante para el harto vapuleado yo occidental: «nadie puede ser considerado autor o 'creador' de una obra de arte», del Barco consigue proponernos su personal lectura de Ortiz sin dejar de desplegar, al ha-

cerlo, su propio pensamiento que, para no traicionarse, se mantiene dichosamente alejado de la fatal, falsa dicotomía poesía-filosofía, en vecindad con la llamada presocrática («Lo decisivo fue la aparición de un pensamiento sin *sistema,* y por lo tanto fragmentario»).

Atenido primordialmente a los textos, pero no sin intentar asimismo un vuelo peculiar, del Barco roza aquí –como era inevitable– terrenos antaño poco transitados al respecto, como la metafísica o la ontología, sin dejar de aludir a la explícita irrupción de lo sagrado. Después de todo, ya en un libro anterior: *El abandono de las palabras,* supo referirse a la mística «al margen de las apropiaciones metafísicas que de ella realiza el pensamiento 'religioso'...».

El riesgo de intelectualización y/o manipulación, aun con las mejores intenciones, que suele acarrear todo asedio parafilosófico de una gran poesía lograda, es superado con limpieza por el autor, quien, por otra parte, una y otra vez manifiesta clara conciencia de tales peligros: «La poesía no se brinda mediante el análisis ya que éste siempre parte de algo pre-reconocido como poético». Y también: «Las explicaciones son excedidas por el acto. La poesía no puede dejar de ser algo desmesurado e inconmensurable para el concepto». Llegando a concluir, si fuera poco: «Porque el poema es inalcanzable soporta el análisis. El *esplendor* del poema siempre está más allá de la razón».

Con semejante lucidez, no nos sorprende que este libro se convierta en una de las aproximaciones, o mejor diría proximidades, más profundas y tocantes con esta poesía originalísima, tan encarnada como fluyente. Y es que, como bien dice asimismo del Barco: «Los rodeos del pensamiento sólo sirven para que el lector tenga *más* acceso a la insondabilidad del poema». Pero no de cualquier pensamiento, es claro.

El autor de este memorable trabajo parece hallarse embebido en su materia, y se despliega en un espacio de afinidad y entrega, pero a la vez también de ahondamiento y concientización. Claro que, como debe ser, para nada de un modo dogmático o imperativo, todo lo contrario, sino más bien adaptándose, adosándose a ese fluir incesante que constituye, como él bien hace notar, la poesía-río de Ortiz.

Sin anteojeras y también sin prejuicios, acaso con la misma humildad y la misma entereza de su protagonista, este texto también intenta conducirnos «hacia la intemperie». A sabiendas, como ya vimos, de que la poesía «siempre está más allá de su interpretación», Oscar del Barco logra enfrentarnos con el misterio gozoso e inefable: «ella se hace en nosotros haciéndonos».

Nunca entonces ni mera literatura ni mera filosofía, «secreta incluso, y tal vez ante todo, para el propio poeta», el autor nos propone aquí –al mismo tiempo– no sólo su consecuencia extrema: «son las

palabras como tales, sin-poeta, las que crean el poema», sino también el sentido evidente de esta vida y esta poesía: «Sin negarse a los reclamos sociales y políticos del mundo supo, no obstante, preservar el ámbito de una soledad que más allá de cualquier tipo de egoísmo le permitió permanentemente vivir en estado de éxtasis poético». Eso que, estamos seguros, fue (y es) Juan L. Ortiz.

Rodolfo Alonso

Arte Latinoamericano del Siglo XX, *Edward Sullivan (ed.), Madrid, Nerea, 1996.*

La edición original de este libro colectivo es en inglés, aunque la mayor parte de los textos se redactaron en español y luego fueron traducidos para Phaidon, la editorial que puso en marcha el proyecto. La versión en español, publicada por Nerea, puede considerarse, pues, una edición original a medias. Al concebir la articulación del libro, Sullivan, profesor de historia del arte en la Universidad de Nueva York, ha distribuido los capítulos por países –incluido Estados Unidos, para el arte chicano– y ha considerado con buen criterio que la redacción de todas y cada una de estas secciones debía correr a cargo de especialistas de los respectivos lugares. Los autores de los capítulos son conocedores del arte contemporáneo que están vinculados de muy diversas maneras al estudio del arte latinoamericano de nuestro siglo. Entre los colaboradores están gentes del mundo universitario, como E. García-Gutiérrez, la dominicana Jeannette Miller, Víctor Zamudio-Taylor, de la Universidad de Texas, e Ivonne Pini, de Colombia; investigadores no ligados al mundo académico, como es, por ejemplo, el caso del brasileño Ivo Mesquita y de Mónica Kupfer, directores y conservadores de museos, como Teresa del Conde, Milan Ivelic, Lenín Oña, Ticio Escobar y Natalia Majluf, y también comisarios de exposiciones y personas ligadas a instituciones culturales no museológicas, como la venezolana Rina Carvajal, Pedro Querejazu y Alicia Haber. De esta manera, el libro queda configurado con un complejo conjunto de intereses disciplinares que se propone servir de *análogon* literario del diversificado y abigarrado panorama artístico de América Latina en nuestro siglo. Esta variedad de aproximaciones vivifica notablemente los contenidos.

El voluminoso libro está profusamente ilustrado con reproducciones de mucha calidad, lleva un apéndice bibliográfico y un cuidado índice onomástico, y cuenta con todos los atributos de un manual de divulgación digno de consulta, aunque, al haberse preparado una edición lujosa, es más que probable que no cuente con la difusión que mejor le corresponde. La bibliografía general sobre arte latinoamericano contemporáneo no es aún muy abundante. La biblio-

grafía preparada por James A. Findlay en 1983 para Greenwood Press lo constató. Después se han sumado unos cuantos trabajos de gran interés que han contribuido a reforzar los conocimientos, como ha ocurrido con varias exposiciones importantes en Europa y Estados Unidos y con los libros de, por ejemplo, Damián Bayón, Marta Traba, Jean Franco, Gerardo Mosquera o el propio Sullivan y con el muy publicitado de Edward Lucie-Smith. Los estudios sobre los desarrollos locales de la creación artística en los diferentes países del continente son mucho más numerosos, pero los interrogantes irresueltos por la historiografía ocupan aún un amplísimo espacio en ellos. El libro que reseñamos es fiel reflejo de esa situación de partida: está escrito como una glosa de campos de conocimiento que todavía están frágilmente ordenados o que, al menos, se ven contrariados por los propios instrumentos de estudio.

Así, por ejemplo, llevar a una unidad artículos que hablan sobre las artes plásticas de México, Cuba, Ecuador, Chile, Brasil, etc., denota un deseo explícito de diálogo entre esas diversas trayectorias del mismo área cultural, un deseo tácito de representar una interrelación que, sin embargo, no se recoge en los artículos aislados, porque las pautas e intereses historiográficos aplicados son suficientemente heterogéneos y particulares, como para que no se teja un discurso efectivo de conjunto. Esta era una misión ciertamente difícil, por no decir imposible, con la que se ha cumplido dejando paso al sentido común, esto es, dejando las cosas como dicta el estado de la cuestión a efectos divulgativos.

La riqueza de la producción artística latinoamericana de este siglo no encuentra su mejor acomodo en un libro de más de trescientas páginas, pero se hace posible establecer, al menos, la crónica de los hechos principales. Se han tenido que aplicar criterios de selección, que, desde luego, no han dejado fuera a ninguno de los máximos exponentes y se han fijado por lo general en obras de marcada significación. En este sentido el libro en cuestión redacta una historia sucinta, instructiva y lograda en sus propósitos de lo mejor del arte latinoamericano contemporáneo. Las preguntas que quedan coleteando en esa extensa crónica, las que uno hace al libro sin obtener respuesta, son las que se refieren a las derivaciones críticas, a los órdenes cronológicos, a la trama interna de las sucesivas tentativas estilísticas, a las correlaciones, a los distingos, a la específica intensidad de las manifestaciones. Es innecesario apuntar a los exponentes con el fin de reivindicarlos para el «concierto internacional»; interesa más conducir al lector también por el camino de la historia interna de esos mismos logros artísticos. Pero, esta es, tal vez, una tarea de la que se siente liberada la divulgación. Con este libro bienvenido se reduce en España un tre-

mendo déficit de publicaciones sobre arte latinoamericano de nuestra época.

J.A.

La América real y la América mágica a través de su literatura, *Mercedes Suárez, Ediciones Universidad de Salamanca, 1996.*

El primer acierto de Mercedes Suárez en su libro es haber colocado al frente de él, como un desafío, una cita de Pablo Neruda: «América, no invoco tu nombre en vano». Y así es: América es invocada y evocada a lo largo de las cuatrocientas cincuenta páginas de esta obra no en vano sino siempre con verdad y fundamento y de un modo total. Los textos reunidos han sido seleccionados con inteligencia y amor para presentarnos la realidad americana en sus diversas facetas: las gentes –a través de una rica galería de personajes cotidianos: indios, negros, mulatos, las mujeres y los niños, o de arquetipos como el tirano, el guerrillero o el vendedor de palabras–; la naturaleza y otros escenarios –el paisaje, la pampa o los llanos, los animales, la ciudad, las aldeas, los mercados, los burdeles–; y esa doble cara –la real y la mágica– que ofrece a quien con ojos limpios e interesados contemple la realidad, presente o histórica, mostrada aquí a través de testimonios literarios de belleza y calidad.

La lectura de este libro proporciona una visión directa y fresca, sin deformaciones ni prejuicios, de nuestra América, y el hecho de que los autores de los textos escogidos pertenezcan a nuestro tiempo, contribuye a que el fruto de la selección se ofrezca con un lenguaje actual y próximo. En alguna medida este libro viene a enriquecer el panorama ofrecido por otro (María Enriqueta Soriano, Pilar Maicas, Mercedes Gómez del Manzano: *España y América al encuentro,* BAC, Madrid, 1992) publicado hace pocos años y en el que se ofrecía al lector una antología de textos, sobre todo de cronistas de Indias, si bien no faltaban otros de escritores contemporáneos, con la finalidad de proporcionar una base documental para el mejor conocimiento y mayor comprensión de la historia de América y de su secular relación con España, teniendo en cuenta el telón de fondo que cinco años atrás brindaba la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento.

Para elaborar este libro, Mercedes Suárez ha dedicado muchas horas de inteligente y atenta lectura con el ánimo de elegir cuidadosamente los pasajes más adecuados para cada tema. Nada sería más expresivo de la variedad de las cuestiones contempladas que reproducir el sumario del libro así como la nómina de los escritores elegidos, nómina que cuenta con lo más selecto de las letras hispanoamericanas de este siglo. Están todos los que son, y son todos los que están, cabría decir con la bien conocida frase. Lo cual no quiere decir que

las preferencias de cada lector hagan registrar algunas ausencias. En mi caso echo en falta dos nombres: el poeta colombiano Eduardo Carranza y el ensayista venezolano Mariano Picón Salas, si bien es verdad que no abundan los textos poéticos y que, como hace notar el profesor Sáinz de Medrano en su orientador prólogo, es escasa la presencia del ensayo quizá por haberse concedido prioridad a la espléndida prosa de los formidables creadores de relatos y novelas.

Hay que añadir que la autora ha tenido la feliz idea de presentar cada uno de los temas con notas introductorias que valoran y matizan su significación cultural, étnica, social. Asimismo es de agradecer la didáctica y precisa bibliografía que, con un utilísimo glosario de vocablos americanos incorporados al español, completan y enriquecen este libro de lectura tan sugestiva y deleitosa.

Antonio Lago Carballo

Aguirre oder Die Willkür der Nachwelt. Die Rebellion des baskischen Konquistadors Lope de Aguirre in Historiographie und Geschichtsfiktion (1561-1992), *Ingrid Galster, Frankfurt am Main: Vervuert, 1996, IX+927 págs. (Aguirre o la posteridad arbitraria. La rebelión del conquistador vasco Lope de Aguirre en la historiografía y en la ficción histórica).*

Los objetivos perseguidos por la autora eran sumamente ambiciosos: trazar una detallada sinopsis de la historia de la recepción del controvertido personaje y sus aventuradas e imprudentes pretensiones en la historiografía y en la literatura *sensu lato,* con el fin de ver los cambios de imagen del personaje y sus evoluciones hasta convertirse en una figura cargada de significados distintos y distantes. Pese a la envergadura del cometido, la estudiosa ha salido airosa del envite y ha llegado a resultados novedosos y reveladores, que (parafraseando varios apartados de la pág. 825) podríamos resumir –en líneas generales y sin olvidar que hay varias excepciones que confirman la regla– de la manera siguiente:

1. En la época de la Colonia, los motivos que llevaron a Aguirre a optar por la violencia para alcanzar sus fines quedan relegados a un segundo plano.

2. Por eso en la época de la Independencia los criollos hallan en Aguirre el prototipo del odiado opresor español del que habían logrado liberarse.

3. En las décadas a caballo entre los siglos XIX y XX, buena parte de los liberales latinoamericanos y de los vascos, movidos por una concepción positivista de la historia y por una actitud respetuosa para con las fuentes, tienen mucho más en cuenta los datos transmitidos: Aguirre es elevado al papel de primer mártir de la independencia de América.

4. Esta interpretación crece en los años sucesivos, al ser declarado Aguirre precursor de las ten-

dencias igualitarias que habían hecho partícipes de sus reivindicaciones a representantes de todas las razas.

5. En la década de los setenta tiene lugar un nuevo cambio brusco: Aguirre vuelve a ser el prototipo del conquistador español y el opresor desalmado de los indios.

Aunque estas cinco sean las tendencias mayoritarias, es de rigor señalar algunas de las excepciones más vistosas: en la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, Aguirre fue considerado precursor de los caudillos que llegaban al poder por sus propios medios o, por el contrario, indiscutido adelantado del «gendarme necesario» que restablecía el orden mediante medidas dictatoriales. Hace bien la autora en citar el juicio siguiente de Ignacio Zumalde sobre Aguirre: «[...] su desconcertante y compleja personalidad se presta a todo y un agudo observador puede encontrar, casi, lo que guste» (pág. 826). Pero creo que se acerca más a la verdad cuando alude al papel de víctima y verdugo como elemento generador de buena parte de las polémicas surgidas al socaire de la recepción.

Entre los muchos méritos que tiene el libro, quiero señalar que, por lo que se me alcanza, la autora ha rastreado y valorado todo el material histórico y las creaciones literarias relevantes sobre el tema; que la presentación, descripción e interpretación de las fuentes y los hechos resultan siempre convincentes; que a sus vastos y profundos conocimientos sobre las varias disciplinas que aborda se aúna un seguro dominio teórico, por lo que los resultados constituyen una aportación muy relevante en los ámbitos de la imagología, la recepción, las figuras o tipologías literarias, la historiografía (y las controversias y posiciones encontradas que en la actualidad existen en torno a la concepción de la historia) y la hispanística *sensu lato.* Un trabajo, en suma, que debería ser traducido lo antes posible al español, para que los latinoamericanistas interesados puedan acceder a una información reveladora, sumamente rica y para muchos desde ya imprescindible.

Lateinamerikanische Literaturgeschichte, *Michael Rössner (ed.), Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 1995, XI+542 págs.* **Kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert,** *Christoph Strosetzki, München: C.H. Beck, 1994, 368 págs.*

Como cabe esperar, en el ámbito de cultura alemana no abundan las historias de la literatura latinoamericana. Cierto es que disponemos del meritorio y memorable manual de Rudolf Grossmann (*Geschichte und Probleme der lateinamerikanischen Literatur,* 1969), pero también es verdad que su recepción fue escasa entre los jóvenes hispanistas alemanes, debido a que su aparición coincidió con las protestas estudiantiles y

con su rechazo categórico de enfoques «enciclopédicos», respetuosos con los «cánones» literarios tradicionales y hegemónicos. Entre tanto, han cambiado los tiempos y la demanda de manuales de literatura latinoamericana en los países de lengua alemana ha crecido considerablemente.

El manual coordinado por Michael Rössner debe ser calificado de ejemplar y cumple con muchos cometidos, entre los que descuellan los siguientes:

Brinda –por primera vez– al público de lengua alemana interesado una vista de conjunto precisa y concluyente de los géneros literarios y la literatura en América Latina a partir de la primera anotación de Colón en su *Diario de a bordo.*

No está dirigido exclusivamente a un público especializado, sino también a los lectores interesados en las literaturas y culturas latinoamericanas.

Dividido en siete macroespacios culturales o conjuntos literarios de notoria identidad –México, Centroamérica, Caribe, Venezuela y Colombia, zona andina, Cono Sur y Brasil– se ajusta más a la realidad sociocultural latinoamericana que la obsoleta clasificación habitual por países.

Elude curiosamente el etnocentrismo, muestra que la literatura latinoamericana comienza a raíz de la Conquista y que nace, crece y se desarrolla arraigada en las coordernadas históricas, culturales y espaciales.

Fruto del esfuerzo de un equipo de trece reconocidos especialistas, la obra se beneficia de los vastos conocimientos de cada autor en sus respectivos campos de investigación, unificados y fundidos con habilidad y voluntad de estilo por el coordinador (de cuya pluma procede casi la cuarta parte de las 550 páginas que integran el libro).

Pese a que casi la mitad de la extensión del manual esté dedicada a la producción literaria de los últimos ochenta años, las cinco primeras secciones versan, respectivamente, sobre las literaturas indígenas y la primera época colonial (1492-1650); el apogeo de la literatura colonial (1640-1750); el final de la etapa colonial y época de la independencia (1750-1830); las literaturas latinoamericanas anteriores al modernismo (1820-1900) y el modernismo y los primeros movimientos de vanguardias en América Latina (1880-1930).

Las 350 ilustraciones (fotografías de escritores y personajes históricos, portadas de ediciones y títulos memorables, reproducciones de manuscritos, fotogramas de películas, etc.), la esmerada impresión, la calidad del papel y la excelencia de la encuadernación convierten el libro en un hermoso producto editorial de precio muy accesible.

Veo dos puntos criticables: 1° la desmesurada pretensión de incluir nombres de autores y títulos de escasa relevancia hace que en el manual figuren casi dos mil títulos de obras y más de mil nombres de autores; 2° el editor-coordinador hubiese debido encargar a especia-

listas las introducciones histórico-políticas de los distintos capítulos, que de ese modo hubiesen podido ganar en calidad y concisión.

Pero lo dicho no obnubila los muchos logros alcanzados por esta historia de las literaturas latinoamericanas, que debería ser traducida sin demora al español.

Como se desprende del título, la *Pequeña historia de la literatura latinoamericana* de Strosetzki se limita al siglo XX. Menos ambiciosa que el manual coordinado por Rössner, el autor explica en la introducción cuáles han sido los criterios: 1° presentar, en concisa sinopsis, las principales obras literarias «dignas de ser leídas» de quince países latinoamericanos (faltan los países centroamericanos, excepción hecha de Nicaragua y Guatemala); y 2° tomando como paradigmas las obras más representativas, transmitir al lector las características y las tendencias principales de las literaturas latinoamericanas (en plural: la literatura brasileña también es tratada en el compendio).

¿A qué lectores va dirigido el manual? A quienes sin ser especialistas o estudiantes de hispánicas están interesados en saber más sobre la literatura latinoamericana, sobre determinados autores o concretos libros. Se trata, por tanto, de un público en principio bastante numeroso (téngase en cuenta que de la versión alemana de *La casa de los espíritus* se han vendido casi seis millones de ejemplares, y que García Márquez, Clarice Lispector, Jorge Amado y Vargas Llosa figuran en Alemania entre los best-selleristas habituales). Así las cosas, el manual –que aparece en una serie de alta difusión– alcanza con creces los objetivos fijados. Se echa en falta, sin embargo, un breve apéndice que explique conceptos, corrientes literarias y términos peculiares o incluso «privativos» de la literatura hispanoamericana (por ejemplo, *boom,* «realismo mágico», «indigenismo», etc.). El autor trata de colmar esa laguna mediante indicaciones en nota a pie de página de los principales diccionarios y libros de consulta, olvidando quizá que el lector para quien está concebido el manual no suele ser un concurrente asiduo de bibliotecas especializadas.

J.M. López de Abiada

García Márquez el viaje a la semilla. La biografía, *Dasso Saldívar, Alfaguara, Madrid, 1997, 611 páginas.*

Escribir la biografía de un personaje vivo, hacerlo desde la admiración, rebuscar en la memoria de una familia fabuladora, acechar a un hombre tímido, huidizo y fóbico a las multitudes, como García Márquez, son algunos de los riesgos que Saldívar ha asumido al encarar este libro. En él se sigue, con minucia digna de un Buendía, el acontecer de las familias García y Márquez, y todo lo que se puede saber hoy mismo sobre el escritor colombiano, hasta 1967, cuando el

explosivo éxito de *Cien años de soledad* y la instalación de su autor en Barcelona.

Cabe destacar el enorme esfuerzo de documentación que ha exigido una pesquisa como la examinada, dificultad añadida a las ya enumeradas: la biografía de un personaje vivo. En efecto, muchos documentos esenciales permanecen aún embargados y los investigadores no podrán consultarlos sino dentro de algunas décadas. En compensación, están vivos muchos de los personajes decisivos que desfilan por estas páginas, como su *alter ego,* Álvaro Mutis.

Se anuncia una continuación de la biografía, siempre a la caza de una vida que proyecta sus días hacia el futuro. Si la vida es una parábola, sólo se cierra con la muerte, pero los límites laterales de esa parábola son difíciles de precisar y en cualquier hombre caben todos los hombres.

B.M.

Agenda

Encuentro de la Cultura Cubana

Con el número de invierno 1996/1997, llega a su tercera entrega la revista *Encuentro de la Cultura Cubana,* que edita en Madrid la Asociación Encuentro de la Cultura Cubana. La dirige Jesús Díaz y actúan en su *staff* Pío Serrano (director adjunto), Carlos Cabrera (secretario de redacción) y Felipe Lázaro (secretario general).

Ante los extremos dramáticos que condicionan actualmente la vida cultural cubana (restricciones económicas y políticas en el interior, exilio en el exterior) contar con un espacio como éste colabora tanto para dar cabida a textos impublicables en la isla, como para conectar a los de dentro y los de fuera, en un esfuerzo por superar la escisión impuesta por el vigente régimen cubano.

Encuentro no se propone como la voz de una bandería sino como la pluralidad de voces de la cubanidad cultural, a la que se unen los trabajos de especialistas sobre economía, política, diplomacia, letras, pensamiento, etc. que se vinculan con la realidad cubana.

Firmas del destierro (Gastón Baquero, Enrico Mario Santí, José Kozer, Antonio Benítez Rojo) se encuentran con otras que consiguen evadir la censura (Pedro Marqués de Armas, Rolando Sánchez Mejías, Omar Pérez), al tiempo que se rinde homenaje a personalidades consagradas como el fallecido Eliseo Diego. A ella cabe añadir la colaboración de españoles que abordan temática cubana, como el economista Carlos Solchaga y el poeta y ensayista Pere Gimferrer.

Encontrarse, escucharse, dialogar en libertad, interpelarse, son ideales a conseguir en un futuro que cabe esperar próximo para todos los cubanos. Empeños como el que ahora se comenta con su anuncio y el primer esbozo de su realización.

El fondo de la maleta

El Grupo 47

Hace cincuenta años, unos jóvenes intelectuales alemanes se agrupaban en torno a una fecha. A la distancia de medio siglo, el grupo parece heterogéneo: la historia nos va diferenciando. Los más notorios, Henrich Böll (Premio Nobel) y Günther Grass, son bien conocidos por los lectores de nuestra lengua. Los demás, han llegado de modo irregular o especializado: el poeta Paul Celan, el crítico Marcel Reich-Ranicki, Ilse Aichinger, Walter Jens, Erich Fried. Entre la periferia del grupo y las ausencias que aquejan a cualquier lista, la enumeración es injusta.

Ese mismo año, en Estados Unidos, Thomas Mann publicaba *Doktor Faustus,* alegoría de una Alemania filosófica y musical cuyo ensimismamiento, apasionamiento por la abstracción e inhumanidad conducían al nazismo. Desde la lejanía, Mann veía a Alemania como una sociedad que debía autoflagelarse ante el muro y pagar la tremenda responsabilidad de la catástrofe de 1939-1945.

En el otro extremo, intelectuales como Ernst Jünger rescataban para Alemania un ambicioso aunque abstracto humanismo. No todo lo alemán era nazi y, frente al espectáculo de un país arrasado, ruinoso y víctima de una extraña necesidad de humillante autodestrucción, valía la pena rescatar a la «otra» Alemania, más allá de cualquier división administrada por los vencedores de la guerra.

Pacifistas, democráticos, más o menos socialistas, los escritores del Grupo 47 se propusieron examinar el pasado fascista de Alemania. Consideraban que sin un hondo ejercicio de análisis, el fantasma de Hitler podía volver a encarnarse. Cristianos como Böll, anarcoides como Grass, nihilistas como Celan, escépticos como Reich-Ranicki, los unía su falta de obra (léase: juventud) y la común necesidad de construir un país sobre las ruinas del otro.

En ese momento (albores de la era Adenauer y del milagro Erhard) los intelectuales importaban apenas nada en Alemania. Gran parte de ellos había pasado el nazismo en el exilio y perdido sus contactos con el país real. Los simpatizantes del régimen caído, callaban. Los del exilio interior tenían

poco que decir, aparte del digno silencio guardado ante el tirano.

El gran momento del 47 fue la década del 60, con Grass reuniendo firmas a favor del voto socialdemócrata: entre el capitalismo y el comunismo, Alemania volvía a ser el medio justo, una propuesta de encuentro dirigida a las dos mitades del mundo y del país. Mayo del 68 sorprendió a los maduros y famosos del 47: la juventud salía a la calle, pero no con elaboradas consignas socialdemocráticas, sino con rudas propuestas libertarias.

Viejos, desaparecidos, perplejos ante el vuelco que ha dado el mundo a partir de un emblema alemán (la caída del muro berlinés), los intelectuales del 47 asisten al ocaso de las doctrinas, la liquidación de los sistemas ideológicos y un amable y vago reflujo de las izquierdas, que tampoco significa un apasionado amanecer de las derechas. Las ideas han vuelto a perder importancia, también en esa patria de las grandes ideas occidentales que es Alemania.

El Grupo del 47 hizo su historia, y la Historia lo ha hecho, deshecho y rehecho. Más no podían esperar aquellos muchachos de la angustiosa posguerra, aunque no sabían lo que les esperaba.

El doble fondo

Fin de siglo y noventayocho

Las diferencias entre el 98 del siglo pasado y el que se acerca son notables, y sin embargo puede observarse una simetría inversa. La pérdida de Cuba supuso para los escritores de la época –y no sólo para ellos sino para la conciencia histórica del momento– un replanteamiento de la identidad española y su destino; también: una mirada crítica y revisionista sobre qué habíamos sido. En alguna medida fue la visión crítica e ilustrada que no tuvo nuestro siglo XVIII, pero fue algo más y que quizás caló más hondo: la pérdida de la guerra y la estricta delimitación geográfica de nuestro país como europeo provocó un estado de ánimo a un tiempo melancólico e iracundo. Al pasar de algunos años, aquellos escritores letraheridos por España se definirían como francófilos o germanófilos, con sus correspondientes fobias en cada caso. Había que regenerar y revisar España: sacarla del anquilosamiento y acercarla a los avances científicos europeos. En cuanto a América, en el mejor de los casos fue vista como proyección de la hispanidad, herencia que recogería la generación de 27, que, aunque mucho más vinculada, por gusto y por accidente, a la cultura latinoamericana (y estadounidense) no salió, salvo excepción,

de ver lo americano con la fascinación de encontrar que la lengua hacía familiar lo distinto. Faltó lo que algunos vieron más tarde: ver la lengua como productora de diferencia o si se quiere de alteridad. Pero quizás no fue el momento: los exilios son generadores de obsesiones y paranoias que se diferencian de las patológicas en que son reales; no se puede suprimir la realidad. Los escritores y artistas del 98 eran herederos de un siglo pobre intelectualmente hablando, aunque muy rico en agitaciones y tentativas políticas. Los actuales, apoyados en el pretil ya del siglo que se inicia, son herederos de un siglo de inusitada riqueza, que engloba a aquellos hombres y mujeres que se preguntaron por el qué, cómo y a dónde de los españoles y de España.

Los noventayochistas estaban ante un «desastre», ocasionado por una pérdida; nosotros, con la incorporación a la Europa comunitaria, ante una «restauración» y un proyecto: acentuamos con nuestra pertenencia formal y política lo que de una manera problemática nunca hemos dejado de ser: europeos. Sólo que esa aparente identidad (ser europeos) es en realidad un proyecto de convivencia y una crítica de los nacionalismos. Una crítica y una respuesta. Ahora bien, los españoles, sin dejar de ser europeos, no podemos dar la espalda a América: no sólo forma parte de nuestro pasado desde 1492 sino que, gracias a la unidad de la lengua y a las instituciones vinculantes entre los países latinoamericanos y España, supone un desafío irrenunciable: no podemos dejar de pensar ni de pensarnos sin tener en cuenta lo que se siente y se piensa en la totalidad de nuestra lengua. El olvido de esta complejidad y su reducción a una parcela, especie de mónada que se satisface de una esencia cada vez más estéril, es una actitud practicada en algunos sectores de nuestras letras. Pero tener como conciencia la amplitud de nuestra lengua no basta porque su radicalidad ha de ser translingüística: lo que dice es universal. Es decir que ha de tener lo universal como horizonte de sus meditaciones y problemas concretos.

Lo que nos puede aportar nuestra cada día mayor vinculación a una Europa crítica e ilustrada, democrática y abierta, es ver nuestra vinculación latinoamericana con otros ojos. No hemos podido hasta ahora verlos con los nuestros porque lo eran demasiado. Quizás ahora comenzamos a comprender y a sentir que no hablamos solos sino que otros hablan cuando hablamos y que oír esa palabra (tan entrañable como extraña) es fundamental para el presente y el futuro de nuestra política y nuestras letras.

Colaboradores

FRANCISCO ABAD: Historiador y crítico español. Profesor en la UNED (Madrid).

CARLOS ALFIERI: Periodista y crítico argentino. Reside en Madrid.

RODOLFO ALONSO: Poeta y crítico argentino. Reside en Buenos Aires.

JAVIER ARNALDO: Crítico de arte español. Profesor en la Universidad Complutense.

ÁNGEL CUEVA PUENTE: Profesor español. Reside en Madrid.

JORDI DOCE: Poeta y ensayista español. Lector de español en la Universidad de Sheffield.

VICENTE GALLEGO: Crítico español. Profesor en la Universidad de Valencia.

JORDI GRACIA: Crítico y ensayista español. Profesor en la Universidad Central de Barcelona.

RICHARD KEARNEY: Irlandés. Escritor y catedrático de filosofía del University College de Dublín.

SEAMUS HEANEY: Poeta irlandés. Premio Nobel de Literatura.

ANTONIO LAGO CARBALLO: Ensayista y crítico español. Reside en Madrid.

CÉSAR LEANTE: Narrador y crítico cubano. Director de la editorial Pliegos. Reside en Madrid.

JOSÉ M. LÓPEZ DE ABIADA: Hispanista y profesor español. Reside en Suiza.

CÉSAR ANTONIO MOLINA: Poeta y ensayista español. Director del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

MARTA PORTAL: Ensayista y novelista española. Reside en Madrid.

AGUSTÍN SEGUÍ: Hispanista, profesor en la Universidad de Saarbrücken (Alemania).

EDELBERTO TORRES-RIVAS: Politólogo y sociólogo guatemalteco. Asesor de las Naciones Unidas. Reside en Guatemala.



Leviatán

Revista de hechos e ideas

NUMERO 67

LIBROS

Redacción y Administración:
Monte Esquinza, 30, 2.º dcha. Tel.: 310 46 96 Fax: 319 45 85 28010 Madrid

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Boletín de suscripción

Don ....

con residencia en...

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199 ......

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

Precios de suscripción

		Pesetas	
España	Un año (doce números)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año...	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año...	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año...	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año...	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:

Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

Próximamente

Dossier

José Bianco

Entrevista y recuerdo de Gastón Baquero

Claudio Magris

El misterioso y afable Elías Canetti

Charles Tomlinson

Literatura hispanoamericana desde Inglaterra

Nora Lustig

La crisis mexicana

Juan José Sebreli

Borges: literatura y nihilismo



MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES DE ESPAÑA

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL



COOPERACION ESPAÑOLA

700 Pts.